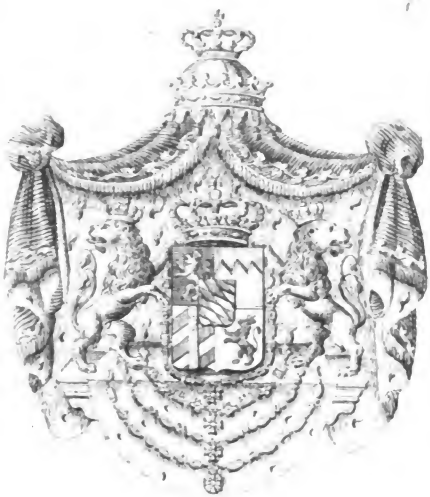
Digitized by Google

Art. 136 m/4



BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Ex donat. Molliana.

<36610685450018

<36610685450018

Bayer. Staatsbibliothek

Digitized by Google

Digitized by Google

Aesthetisches

Wörterbuch

über

die bildenden Künste,

nach Watelet und Levesque.

Mit nöthigen Abkürzungen und Zusätzen fehlender Artikel kritisch bearbeitet

von

K. H. Heydenreich,

öffentlichem Professor der Philosophie zu Leipzig.

Vierter und letzter Band.

Leipzig,

in der Weygandschen Buchhandlung.

1795.

Digitized by Google

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Digitized by Google

Inhalt.

D.

Dualen S. 1

N.

Nasoutant 1
Nesler 2
Nein 3
Reinheit 3
Retuschieren 3
Romanesk 3
Romantisch 3
Ruheſtellen 4

S.

Schatten 4
Schlacht 6
Schön 10
Idealisch Schön 23
Schönheit 30
Schönheit vom Herausgeber 62
Schraffiren 79
Gegen-Schraffirung 79
Kreuzschraffirungen 80
Schreckliche Umrisse 80
Schule 81
Einige philosophische Ideen des Herausgebers über Schulen in der bildenden Kunst 181
Uebersicht der Schulen vom Herausgeber 186
Schmuzig 189
Schwach 189
Schwäche 190
Schwächen 190
Schwarz 191
Schwerfällig 192
Seestück 193
Seitenstück s. Pendant.
Sfumato 193
Sgrafito 194
Simplicität s. Einfalt
Skizze S. 194
Sparen 195
Staffelirt 195
Statüe 196
Stein 197
Edelsteine 197
Geschnittene Steine 198
Unterschied antiker und moderner Steine 210
Berühmte Graveurs in Edelsteinen 213
Nachgemachte geschnittene Steine 216
Schriftsteller über die geschnittenen Steine 217
Beschreibungen von Sammlungen geschnittener Steine 218
Sammlungen derselben 221
Schöne geschnittene Steine 223
Vom schönsten bekannten geschnittenen Steine 224
Geschnittene Steine des alten Rom 225
Neuere Gravuren in Crystall 225
Stellung 226
Stellung des Modells 229
Strapaziren 230
Styl 231
— der erhabne Styl 231
— der schöne Styl 232
— der anmuthige Styl 233
— der ausdrucksvolle Styl 234
— der natürliche Styl 234
Styl nach Reynolds 235
Svelt 236
Symmetrie 238
Sympathie 238

T.

Digitized by Google

Inhalt.

T.

Tag S. 239
Tageszeiten 243
Talent 244
Tappen 245
Täuschung 246
Terme 260
Terrain s. Landschaft.
Terrasse s. Landschaft.
Theatralisch 261
Theorie der schönen Kunst vom Herausgeber 262
Plan einer philosophischen Theorie der schönen bildenden Kunst vom Herausgeber 264
Tinte 271
Tockiren 273
Tödten 275
Ton 275
Torso 277
Tusche Tuschiren 277

U.

Uebereinstimmung der Theile 281
Uebergänge 283
Ueberladen 285
Uebertreibung 288
Umriß s. Contour.
Unbestimmt 290
Unweesentlichkeit 291
Unkorrektheit 291
Unterricht 292

Ursprung der Malerei S. 300
Urtheil 307
Urtheilskraft vom Herausg. 307

V.

Verjüngen 310
Verkürzt 311
Sich verlieren 312
Verrenkung 315
Verschiedenheit 315
Verschießung 316
Verschmelzen 318
Vertiefung 321
Verworren 322
Vignette 323
Vollenden 323
Vordergrund 324

W.

Wahr 325
Wassermalerei 328
Weich, Weichheit 330
Weintraube 331
Wirkung 332
Wurf der Draperieen 332

Z.

Zärtlich 333
Zärtlich 334
Zärtlichkeit 334
Zeichnen 334
Zeichnung 335
Zug 339
Zweideutigkeit 340

Digitized by Google

Q

Quälen.

Tormenter.

Ein Modell quälen, heißt ihm eine Stellung, eine Lage geben, in welche sich die Struktur und die Ressorts des menschlichen Körpers schwer fügen, in welcher derselbe gezwungen ist.

Eine Figur quälen, heißt, ihr eine unnatürliche Stellung oder Bewegung geben. Die Farbe quälen, heißt: sie mit Ungewißheit anwenden, die Tinten brouilliren, anstatt sie zu verschmelzen, Farben auf einander tragen, die sich gegenseitig, durch ihre Mischung schaden, sie durch ungeschickt wiederholte Bewegungen des Pinsels fatigiren, kurz alles, was einem leichten, fertigen und schönen Pinsel entgegengesetzt ist. Eine gequälte Komposition ist eine solche, der man mehr Bewegung zu geben affektirte, als das Sujet fordert, und zuläßt. Man quält endlich auch die Contours, wann man sie überspannte und unnatürliche Linien beschreiben läßt.

R.

Ragoutant.

Ragoutant.

Dieses Wort betrifft allezeit die Ausführung, und drückt ein Talent der Hand aus: ein ragoutanter Pinsel, eine ragoutante Nadel. Man kann auch mit Ragout modeliren, das Ragout ist eine Art von Scherz; es zeigt die Leichtigkeit eines Artisten an, nach welcher er fähig ist, mit sei-

nem Werkzeuge zu spielen, mit den größten Schwierigkeiten des Metier zu scherzen. Es führt immer eine gewisse Weichheit (mollesse) mit sich, die in gewissen Gattungen glücklich seyn kann, aber in jenen, welche Größe und Festigkeit fordern, übel angebracht wäre. Was in der Natur den Schein der Weichheit darbietet, kann mit Ragout behandelt werden.

Reflex.

Reflet.

Das Licht, welches auf einen Körper fällt, prallt zurück auf den benachbarten, der an sich von Licht entblößt ist, und leiht ihm eine Helle, welche matter ist, als die welche er durch unmittelbares Licht bekommen würde. Dieß zurückgeworfene Licht nennt man Reflex. Das Licht prallt nicht eher von einem Körper ab, als es die Farbe dieses Körpers angenommen hat, und trägt die Farbe desselben auf den benachbarten Körper über. Es entsteht dann auf diesem Körper eine Farbe, welche gemischt ist aus seiner eigenthümlichen Farbe, und der Farbe jenes, von welchen das Licht zurückgeworfen wird. So theilt eine gelbe oder rothe Draperie einige Töne ihrer Farbe dem Fleische mit, welches in ihrer Nähe ist. Die Frauen verkennen, auch ohne die Theorie der Reflexe zu wissen, die Vortheile nicht, die sie davon ziehen können, sie wählen für ihren Anzug Farben, welche sich mit ihren Teint am besten vergesellschaften können. Der Maler muß sich eine gleiche Sorgfalt zum Gesetz machen.

Man kann auch die Reflexe in Beziehung auf das Helldunkel betrachten. Vermittelst ihrer sind die beschatteten Theile nicht ganz dunkel. Man kann sehr leicht auf einer Kugel oder Säule, das Licht, die Halbtinte, den Schatten und den Reflex beobachten, d. h. den Theil der Kugel oder Säule, welcher, an sich beschattet, ein Licht bekommt, welches von den benachbarten Gegenständen abspringt, ein Licht, welches jederzeit schwächer ist, als die stärkste Halbtinte, welches aber doch zuweilen glänzend genug erscheint, wenn man es mit dem

am

am stärksten beschatteten Theile vergleicht. Mit Recht sagt Herr Dandre Bardon, „man könne ohne Reflexe keinen „Gegenstand runden, und durch ihre Dazwischenkunft bekom„me er vollkommene Erhobenheit, und eben so gewiß tragen „sie zur Leichtigkeit, Vagheſſe und Harmonie des Ganzen, zur „Wirkung und Auszeichnung aller Details bey.“

Rein, Reinheit.

Pur, Pureté.

Die Reinheit bezieht sich auf die Zeichnung, und ist eine Eigenschaft, die noch über die Korrektheit geht, Letztere erfordert nur Abwesenheit von Fehlern; **Reinheit**, auch Eleganz und Schönheit.

Retuschieren.

Retoucher.

Deutet die Sorgfalt an, welche ein Maler in der Wiederbearbeitung seines Werkes anwendet; eine Sorgfalt, welche nie sichtbar werden darf. — **Retusche und Retuschiren** drücken auch den Fleiß aus, mit welchem ein Meister die Werke oder Studien seiner Zöglinge corrigirt. — **Retuschiren** sagt man auch von der Ausbesserung beschädigter Gemälde.

Romaneſk, Romantisch.

Romanesque, romantique.

Romaneſk ist, was zu einem Roman gehört, aus einem Roman entlehnt ist; **romantisch** ist, was in einem Romane Platz finden kann, das Ansehn hat, als ob es in einen gehörte. Angenehme Bisarrerien in den Kleidungen, fantastischer Putz, mit Geist erfundene Seltsamkeiten in der Lage und Disposition der Scene, haben etwas Romantisches. Der Betrachter fühlt, daß diese Phantasien, weder zur Geschichte, noch zum täglichen Leben gehören, und eignet sie dem Roman

zu. Benedetto, Santerre, Grimoux, und beſonders Watteau ſind in ihren Gemälden romantiſch. Mehrere Maler, als Rembrandt, Salvator Roſa, Feti u. a. haben den romantiſchen Styl in die Gattung der Geſchichte übergetragen. L.

Ruheſtellen.

Repos.

Nennt man in der Malerei gewiſſe Theile in der Kompoſition eines Gemäldes, welche dem Geſichtsſinn Ruhe zu gewähren ſcheinen.

Vorzüglich in Gemälden, in welchen Bewegung und rauſchende Handlung iſt, muß der Maler Ruheſtellen anordnen, d. h. Theile, bei welchen die Blicke und die Aufmerkſamkeit ſich weniger beſchäftigt finden. Man nennt dieß: Ruheſtellen ausſparen, menager des repos. Die Ruheſtellen entſtehen durch die Maſſen, und durch die Gründe. Unter Maſſen verſtehe ich vorzüglich die des Helldunkel, d. h. ausgebreitete harmoniſche Lichter, oder verbreitete Schatten. Unter Gründen verſtehe ich, eine Vereinigung angenehmer, luſtiger, wohl verbundener und wohl verſchmolzener Farben, bei denen der Blick gern verweilt, ſich niederläßt, und durch welche die Gegenſtände, welche ihnen zum Gegenſatze dienen ſollen, glänzender werden. Watelet.

S.

Schatten.

Ombre.

Der Schatten iſt ganz etwas anders als die Dunkelheit der Finſterniß. Dieſe iſt ſchwarz, und läßt nichts unterſcheiden, nichts wieder erkennen; ſie findet alſo unter den Gegenſtänden einer Kunſt, die für den Geſichtsſinn arbeitet, keinen

keinen Platz. Bedarf diese zuweilen der absoluten Finsterniß, ist es gewiß nur zur Darstellung grundloser Tiefen, in welche das Licht nicht dringt. Der Schatten ist nur die Beraubung des unmittelbaren Lichtes, und die beschatteten Theile sind noch durch das in der Luft verstreute Licht erhellet.

Beobachte man einen Gegenstand im unmittelbaren Sonnenlichte; die schattigen Theile desselben werden sehr markirt seyn. Allein wie sehr auch diese Theile gegen die beleuchteten abstechen, so sind sie doch so wenig gänzlich dunkel, daß sie vielmehr genau den Grad von Licht haben werden, welchen die beleuchteten Theile einer Landschaft haben, welche vor der Sonne gesichert ist. Will man diese beschatteten Theile bestimmt sehen, und ihre Details eben so gut unterscheiden, als ob sie beleuchtet wären, so darf man sich nur so stellen, daß man sie allein betrachten kann. Geht ihr im Sonnenscheine im Felde, so scheinen euch die beschatteten Theile finster, geht ihr im Schatten; so verlieren dieselben Theile in euren Augen die Dunkelheit. Wendet ihr dann den Rücken gegen den von der Sonne erleuchteten Theil, so sehe ihr in dem beschatteten Theile, in welchem ihr euch befindet, Lichter, Schatten und Reflexe. Man muß also mit Felibien behaupten, daß der Schatten nur eine leichte Wolke ist, welche die Körper bedeckt, und sie nur des glänzendesten Lichtes beraubt, ohne zu verhindern, daß man nicht durch Hülfe eines andern weniger starken Lichtes, die Formen und die Farben anerkenne. So sieht man in den Gemälden von Titian, daß das Licht sanft und breit über den beleuchteten Theilen ruht, und die beschatteten Theile nur durch eine feine Wolke unterbrochen scheinen, welche sie bedeckt, ohne sie zu verbergen.

Die besten Belehrungen über den Schatten finden sich in Dandre' Bardons mehrmals angeführten Werke. Siehe auch den Artikel Täuschung.

Schlacht.

Bataille.

Ehe wir die Ausführung dieses Artikels beginnen, müssen wir erst auf den Artikel Gattung verweisen, zu welchem dieser eine Abtheilung ist, und welcher also vor diesem wiederholend nachgelesen werden sollte.

Die Schlachtenmalerei betrachtet man in der Kunst, von der hier die Rede ist, als eine besondere Gattung derselben. Vielleicht ist es schwer hinreichende und vollgültige Ursachen dieser Abtheilung anzugeben.

Was stellt denn ein Gemälde, das man eine Schlacht nennt, wirklich dar? Menschen in Bewegung, Handlungen, Leidenschaften, mit Charakter. Das sind gerade dieselben Gegenstände, mit der sich der Historienmaler beschäftigt. Stärke, Geschicklichkeit, Tapferkeit, Unerschrockenheit, Verachtung des Todes, Verachtung des Schmerzes, die noch schwerer ist; Edelmuth der verzeiht, Resignation, die sich selbst aufopfert, muthige Gedult, die da leidet ohne zu klagen; und zulezt eine unendliche Menge von Bewegungen, die den Menschen über sich selbst hinaus heben, das sind die Dinge, die sich in den verschiedenen durch Treffen veranlaßten Vorfällen, vorfinden. Und diese Bewegungen, diese Ausdrücke, diese Handlungen gehören eigentlich und allein dem Maler der Begebenheiten, dem Maler der Geschichte. Die Schlachten Alexanders und Konstantins bieten berühmten Historienmalern solchen Reichthum dar, daß er ihrer Kunst außerordentlich vortheilhaft ward.

Man wird wohl gern glauben, daß die Ruhmsucht kriegerischer Fürsten diese Klasse oder Gattung von Malerei eigentlich veranlaßte, indem sie den Künstlern auflegte sich mit Nichts Anderm, als mit der Malerei von Treffen und Siegen, den ausschließlichen Gegenständen ihrer Neigung, nur einzig und allein zu beschäftigen.

Wenn sich, zum Unglück für die Menschheit, alle Fürsten dieser mörderischen Wuth überließen, so hat es ganz den Anschein,

Digitized by Google

Anschein, daß die Bataillenmaler die ersten Maler jedes Hofes seyn würden, daß sie die bestbelohntesten unter allen Künstlern wären, so wie die Schmeichler die Begünstigsten unter den Höflingen sind.

Indessen wollen wir doch sehen, ob diese Gattung der Malerei, die sich mit Darstellung von Schlachten beschäftigt, verdient sich ausschliesslich alle Arbeit eines Künstlers zuzueignen. Diese gänzliche Weihung könnte für erlaubt und geltbar angenommen werden, wenn die Künstler, die diese Gattung erwählen, sich zugleich weiheten, ihre nöthigen Studien nach der Natur zu machen. Aber man kann leicht denken, daß diese gefährliche Bedingung die Schlachtenmaler auf eine eben so kleine Zahl zurückbringen würde, als die der erobernden und kriegerischen Könige seyn möchte, wenn sie verbunden wären sich selbst, und persönlich mit einander herumzuschlagen.

Blos durch Hülfe der Einbildungskraft, die freilich viel leichter und weniger gefährlich ist, bilden sich beinah' alle Schlachtenmaler; und eben dadurch machen sie uns fast glauben, daß sie Maler aus Nachahmung wären. Unterdessen ist diese Behauptung nicht exklusiv. Es gab Maler dieser Gattung, und giebt ihrer noch, die wirklich ihre Studien nach der Natur machten, die dergleichen blutige Szenen, in denen sie selbst werkthätige Aktors mit waren, niederzeichneten *).

Man kann im Allgemeinen bemerken, daß die Darstellung von dergleichen Szenen nur durch den Abscheu und das Grausen das sie erregen, zu gefallen scheinen: weil die Menschen ein Vergnügen darin finden, sich von außerordentlichen Gegenständen, und von gefährlichen Zufällen und Lagen erschüttern zu lassen, besonders wenn sie ihnen nicht ausgesezt sind. Uebrigens wollen denn auch die Beschauer solcher pittoresken Szenen, die eben so wenig unterrichtet sind, als die Künstler, die sie malten, hauptsächlich nur Blut in Strömen vergossen — um mich eines Dichterausdrucks zu

*) z. B. der Herr Paon

bedienen — sehen; sie wollen nur Bewegungen von der äusersten Anstrengung, scheusliche Verwundungen, zuckungsvolle Ausdrücke, blutige Grausamkeit, Barbarei, Schreck, unglaubliche Unerschrockenheit, wie sie in den Erzählungen der Dichter und in den Ritterromanen beschrieben sind. Die Süchtlinge dieser Art Werke werden Helden ohne Mühe, und finden nicht einmal irgendwo die Gefahren, die man ihnen groß genug malt; und von ihrer Seite erheben und vergrößern die Maler, die nicht einmal ein Scharmützel sahen, die Thaten, Bewegungen, Ausdrücke so übergewöhnlich, daß sie die Gelenke aus den Pfannen reißen, daß sie ihre Kämpfer schon verstauchen ehe sie noch geschlagen worden sind, ehe sie noch den kleinsten Sturz erfuhren, blos um der Gierde ihrer Kunstliebhaber werther und kostbarer zu werden.

In einer großen Anzahl Schlachtgemälde sind die Gäule nicht besser behandelt als ihre Reiter; die Sieger haben beinahe nicht mehr Vortheil als die Besiegten, und der größte Theil könnte ausgemustert werden, oder verdiente unter die Invaliden zu kommen, noch ehe das Treffen begonnen hat.

Farbe und Haltung sind eben so wenig vor dem Chimärischen das gewöhnlich genug in dieser Gattung herrscht, geschützt.

Die Schlachtgemälde Raphaels, Julius Romanus, und Lebruns, sind den großen Prinzipien der Kunst, von denen man sich in keiner Gattung, und unter keinem Vorwande entfernen darf, mehr gemäß. Man bemerkt in diesen großen Zusammenstellungen, so wie in den Triumphen, die sie gemalt haben, weise Dispositionen obgleich auch die Details voll Feuer sind; Bewegungen, wahr und wahrscheinlich, obgleich auch heftig und muthvoll; ein Kolorit, das von Staub und Rauch wohl Veränderungen annehmen kann, und auch muß; das aber die Wahrheit der Lokalfarben demohngeachtet aufbehält und zurückruft.

Indem wir diesen schönen Kompositionen Gerechtigkeit widerfahren lassen, müssen wir doch bekennen, daß das wilde Feuer eines Artisten zuweilen einem Beschauer, der nicht tiefe

Kennt-

Kenntniß hat, der sich überdieß den angenommenen Darstellungsarten gern hingiebt, und der seinen Gefühlen schon zuvorläuft, wenn er ein Schlachtengemälde erblickt, wohlgefallan kann. So ein Gemälde weckt, ob es gleich der genauen Wahrheit wenig gemäß ist, Ideen der Tapferkeit, der Stärke, des Schmerzes, und der Unerschrockenheit.

Wenn man aber den Vortheil einer der schönsten Künste welche die Menschen erfanden, wahrnehmen will, so muß man sagen, daß diese großen Szenen, diese großen Leidenschaften zu ihrer Darstellung die größten Talente, und weiteſt verbreiteten Kunstkenntniſſe erfordern; und daß überhaupt einige Details, einige unglückliche Vorfälle dieſer blutigen Trauerſpiele zu wenig interessant sind, weil sie nur eine kleine Zahl von Schönheiten oder Vollkommenheiten, welche man mit Recht von der Malerei fordern kann, darbieten.

Man sieht auch, daß Schilderungen, wo einige Husaren beschäftigt sind, sich zu massakriren, Werke wo immer größtentheils eins das andre nachzuahmen scheint, nur in geringer Zahl in Sammlungen aufgenommen werden; und was ihren kleinen Werth noch mehr, noch genauer bestimmt, ist, daß herzlich Wenig daran ist, was zu wirklich nützlichen Studien für junge Künstler dienen könnte.

Ihr Künstler und Liebhaber, die das Feuer, das ihr in den von Bourgnignon gemalten Scharmützeln findet, in Enthusiasmus verſezt, bemerkt doch zum wenigſten, nach dieſem erſten gerechten Tribute, daß dieſer geſchickte Künſtler, und beſonders ſeine Nachahmer, dieſe pittoreske Wildheit (fougue) nicht immer zeigen konnte als auf Koſten der Formen, der Züge, und der Wahrheit.

Welche Gegenſtände ihr auch darſtellt, dieſe Wahrheit der Formen und des Kolorits, muß alle Male euer unnachläßlicher Grundſatz ſeyn. Roth und Gelb in Klumpen, und wie von ungefähr hingeworfen, gleichen weder dem Feuer aus dem groben Geſchütz, noch aus dem kleinem Gewehr, noch ſonſt irgend einem Elemente. Roſſe, die gar nicht ſo exiſtiren können, wie ſie der Maler geſchaffen hat, die ſich mit den

Gliedern, die er ihnen gab, nicht zu bewegen vermöchten, das sind keine Rosse, das sind chimärische Thiere.

Und endlich ist auch Anzeigen nicht Darstellen; denn auf diesem Wege würde die Malerei nach und nach eine Kunst durch Zeichen abzubilden, wie es die Hieroglyphen waren.

Wenn ihr denn nun aber unwiderstehlich hingezogen werdet Schlachten zu malen, so geht auf die Schlachtfelder und bemerkt da mit kaltem Blute Ausdrücke und Vorfälle; und wenn euch diese Art zu studieren, zu gewagt scheint, studirt wenigstens die Zergliederungskunde des Menschen und der Thiere, und verliert im Feuer der Ausführung, die Grundsätze der Zeichnung und der wahren Harmonie nicht aus dem Gesichte.

Schön.

Beau.

Es ist ohne Zweifel ein edles Streben, sich zu Gedanken, die man übermenschliche nennen könnte, aufzuschwingen; aber je tiefer, je erhabner die Gegenstände der Betrachtung sind, um so mehr hüllen sie sich in Schleier, die sie verdunkeln und unsren Blicken entziehen.

Aus dieser Ursache ist es schwer, die Schriftsteller, die sich bemüheten, ein wesentliches absolutes ausser uns befindliches Schöne zu entdecken, deutlich zu verstehen. Die Natur des Menschen ist im Allgemeinen so beschaffen, daß die Bemühungen diese sublime Abstraktion zu verfolgen, durch welche er sich sich selbst zu entziehen sucht, ihn nicht leicht weiter bringen können, als dahin, daß er Empfindungen und Gefühle, die ihm individuell eigen sind, mit den Ideen, die in seiner Gegend und in seinem Zeitalter gangbar und verbreitet gefunden werden, verbindet. Wenn ich auch meinerseits den Versuch mache, einige allgemeine Begriffe, nicht über das Schöne, was ich nicht erreichen, nicht begreifen kann, sondern über das, was man schön nennt, welche ganz in endlicher Beziehung auf die Kunst gedacht worden sind, vorzutragen, so glaub' ich dem Zwecke, auf den ich losſteuere, mich um so mehr genähert zu haben, je einfacher,

einfacher, je verständlicher man sie findet, jemehr sie in ihrer Auflösung, positiv genung scheinen, um von den Künstlern als wahr und brauchbar angenommen zu werden. Denn die Gedanken der Maler und Bildner, so geistig man sie auch verlangen mag, haben doch noch nicht das Verdienst und die Existenz, welche ihnen angemessen und zuträglich ist, so lange sie sich nicht sichtbar und betastbar zeigen.

Um auf das, was den Namen Schön verdient, zu kommen, scheint Plato *) Alles das, was diesen Namen nicht verdient, erst die Musterung paßiren lassen zu wollen. Dieses Mittel, dessen er sich bedient, den Rhetor Hippias lächerlich zu machen, würde dem größten Theile unserer Leser ganz zuverlässig gleich martervoll seyn, und den Künstlern würde es noch viel weniger behagen. Aber eben dieser Weise führt anderswo in seinen erhabnen Werken, wo er weniger darauf ausgeht das Wesen des Schönen zu finden, eine gewisse Neigung an, die uns das Schöne zu suchen treibt; und hier wird der Philosoph wieder Mensch. Er nennt diese Neigung Liebe.

Dieses Wort, womit er die Neigung zum Schönen bezeichnet, das ihm mehr entfallen als von ihm bezweckt zu seyn scheint, kann uns schon auf eine Spur leiten, auf der sich einige sichere und brauchbare Begriffe des menschlichen Schönen treffen lassen werden. Denn eine Liebe, die, wie Plato versichert, das Schöne immer und überall sucht, muß wenn sie es gefunden hat nothwendig auf Vergnügen stoßen; und dieses Vergnügen, das gewöhnlicher Weise nicht im Menschen vorhanden seyn kann ohne sich durch Ausdruck der Gesichtszüge, der Blicke und der ganzen Gesichtsgestaltung (physionomie) merkbar und sichtbar zu machen, muß doch, wenn man genau darauf achtet, genüglich positive Anzeigen des Schönen, von dem es Wirkung ist, geben:

Liebe,

*) In seinem Gespräche, betitelt: der ältere Hippias.

Liebe, Schönheit, Vergnügen *), sind denn die Elemente die ich zur Basis jener Begriffe nehmen werde; Elemente, von denen man leicht schließen kann, daß ich meinen Weg nicht durch peinliche und nur zu oft unvollständige Definitionen zu machen willens bin, sondern daß ich vorschreiten werde ohne große Anstrengung, und so wie die Natur Pfad und Aussicht zeigt.

Wir wollen nun, auf Veranlassung des Wortes, womit wir uns beschäftigen, setzen, wir wären ein beobachtender Maler. Wenn wir die Züge und Blicke eines Menschen, der durch ein wahres und eingehauchtes Gefühl bestimmt wird irgend einem Gegenstande das Beiwort schön beizulegen, untersuchen und ausdeuten, so werden wir bemerken, daß Vergnügen in seiner ganzen Physiognomie sich abmalt, daß aber auch dieses Vergnügen nach Masgabe der Beschaffenheit des Gegenstandes verschiedene Abänderungen (nuances) annimmt, die im Ausdruck genung von einander differiren, um die einen insonderheit auf die Sinne, die andern aufs Herz und noch andere auf den Verstand beziehen und hindeuten zu können; und man ist daher hinlänglich berechtigt anzugeben, nicht allein daß Arten des Schönen vorhanden sind, die durch diese verschiedenen Genußvermögen verlangt und erkannt werden, sondern daß auch ohne Zweifel das Schöne, welches durch Vereinigung dieser drei Vermögen als solches gesucht und erkannt wird, das allerwesentlichste Schöne für den Menschen sei. Man wird auch aus diesen Begriffen folgern können, daß diese Art des Schönen die ursprüngliche Quelle einer Benennung sey, die uns so werth werden wird, daß wir, durch eine Art Bedürfniß, aus ihrer zu bedienen, ohne Unterlaß Anwendungen von ihr machen, indem wir sie bald partiell, bald figürlich, bald in Ausdehnungen, bald borgweise, bald anstatt vieler anderer Wörter, die unsere Ideen vielleicht genauer ausdrückten, brauchen.

Um

*) Vergnügen ist hier gleichbedeutend mit Gnügung (satisfaction), so wie Liebe eine thätige und allgemeine Neigung anzeigt.

Um diese ersten Begriffe zu enthüllen, wollen wir vorher einige Beobachtung über diejenigen Erkennungsfähigkeiten, von denen hier die Rede ist, in Beziehung auf das Schöne anstellen.

Eine der interessantesten in Rücksicht der Sinne ist die, daß unter fünf Sinnen, mit denen wir begabt sind, nur allein zwei, nämlich das Gesicht, und das Gehör, das Recht, die Gegenstände, die ihnen ein besonderes Vergnügen gewähren, uns durch das Wort Schön bezeichnen zu lassen, haben und ausüben. Der Geschmack, der Geruch, das Gefühl heischen diese Benennung auch bei ihren lebhaftesten Eindrücken nicht. Der Geruch der Rose erhält nie den Titel schön; keine Wohlgeschmacke sind noch je mit dem Namen Schön, beehrt worden, indeß ihn Farben, Formen und Töne rechtlich besitzen.

Die Elemente, die ich schon aufgestellt habe, bieten eine ganz natürliche Ursache dieses Unterschiedes dar, wenn das Schöne wirklich eine Mischung der Vergnügung verschiedener Vermögen supponirt, so wird man zugeben müssen, daß Geschmack und Geruch weit entfernt sind, eine so nahe, so interessante Verwandtschaft mit dem Verstande und dem Herzen zu haben, als das Gehör und das Gesicht.

Aber das Gefühl? — Ich bekenne in dieser Rücksicht daß der Bewegungsgrund zur Ausschließung desselben mir nicht so haltbar zu seyn scheint; denn wenn wir uns auch nur mit geringer Aufmerksamkeit beobachten, unterscheiden wir schon zwei Arten von Funktionen in diesem Sinne, deren eine ich das gemeine Gefühl nenne, das gewöhnlich maschinenmäßig, instinktmäßig und passiv ist, und das also vom Verstande und vom Herzen mit Recht nicht gewürdigt wird; die andere aber zum Unterschiede von jenem das erhöhete Gefühl, den Takt, welcher so hellsehend, so prompt, so empfindlich, so verstandesvoll ist, daß sich oft Verstand und Herz so zu sagen, mit ihm identifiziren, um zu empfinden und zu begreifen.

Um uns nicht beim Detail aufzuhalten, welches, ob gleich unserm Gegenstande nicht fremd, doch unsern Gang verzögern würde, schreiten wir zur Untersuchung über, ob Farben, Formen und Töne ohne Dazukunft der andern Genußvermögen den Namen Schön, von den privilegirten Sinnen bekommen können.

Der sinnreiche Kastel, fand sich sehr versucht dieß zu glauben, allein das Farbenklavier, das er erfand, bewieß wider seinen Urheber, daß keine Farbe, abgesondert und an und für sich als schön erkannt werde, wenn sie sich nicht mit irgend einer Idee, oder irgend einem Sentiment verbunden darstellete. Wenn es uns denn widerfährt, daß wir einer abgesonderten Form, einer isolirten Farbe, selbst einem einfachen Tone den Namen Schön geben, so geschieht das, daß wir, ohne uns Rechenschaft davon zu geben, ohne uns dessen bewußt zu seyn, den Verbindungen und Verwandschaften der Ideen folgen, welche nie unterlassen, ihre Wirksamkeit, wenn sie nöthig ist, zu äußern, wie gewisse Zusammensetzungen in der Chemie sich, so zu sagen ganz allein, und von selbst machen.

Aber wo können sich diese Verbindungen, diese Bezeichnungen bilden, wenn es nicht in der Herrschaft, in der Region des Geistes und des Herzens ist? das heißt: wodurch anders als durch einige Operationen, deren die Organe allein nicht fähig sind, welche aber auch Herz und Verstand ohne sie nicht machen könnten?

Unsere Sinne also mit ihren Eindrücken, unser Verstand mit seinen Perzeptionen, unser Herz mit seinen Empfindungen formiren eine Gemeinheit der Güter — wenn man so sprechen darf — die sich wohl abändern aber nie ganz aufheben kann, welche Versuche auch die Verbundenen jeder von seiner Seite zuweilen machen möchten, um sich ihr zu entziehen. Es ist wahr, daß sie sich von Zeit zu Zeit mehr oder weniger ausschließliche Theile des gemeinsamen Gutes zueignen, aber verpflichtet sich ihrer Bestimmung gewohnheitsmäßig zu unterwerfen, kehren sie bald zurück, um wechselsweis Herrscher und Beherrschte, Ursache und Wirkung zu seyn.

Wenn

Wenn nun, nach diesen verschiedenen Wechseln diese Gesellschaft gehörig und wohl eingerichtet ist, dann ist es auch nothwendig, daß die Gegenstände, die den Namen Schön tragen, gewisse Beschaffenheiten haben, die ganz geeignet sind, Mischungen des sinnlichen, des intellektuellen und des moralischen Vergnügens hervorzubringen, und daß der beobachtende Maler bei Gelegenheit ihrer Einwirkung auf sein Modell die Ausdrücke bemerke, die diese glücklich gemischten Genügungen in der Physiognomie desselben hervorbringen.

Wir nehmen also an, daß der Verstand des Menschen den wir beobachten, sich bestimmt, an einem reinintellektuellen Schönen mit Ausschließung des Herzens und der Sinne zu hängen, und fragen denn unsern Artisten, was er auf der Physiognomie desselben wahrnimmt. Er wird uns die Verwirrung zu erkennen geben, in die ihn eine Physiognomie versetzt die auf einmal vag, zerstreut und immer um so bedeutungsloser wird, jemehr sich der Verstand vom Herzen und den Sinnen seinen natürlichen Bundesgenossen trennt. Er wird bekennen, daß er in den Zügen derselben Nichts als einen gewissen Charakter der Verwunderung entdeckt, der ihm aber ganz und gar nicht den Ausdruck anbietet, den er sucht, nämlich den, der die Idee des Schönen hervorbringen könnte. Uebrigens werden wir mit ihm denken, daß der Betrachter, dessen Verstand ein abstraktes Schöne bewundert, dem Worte Schön vielmehr die Worte Wunderbar, Erhaben oder irgend andere die seinen Gedanken entsprechen, unterlegen sollte; und daß diese Austauschung der Worte, die er sich erlaubt, beinahe von derselben Art sey, wie diejenige in weniger erhabener Betrachtung ist, wenn ein Liebhaber den Gegenstand, den er schön findet, wundervoll, erhaben, himmlisch nennt.

Unser Maler, der aus dem Gesicht eines Menschen, der das geistige Schöne betrachtet, Nichts machen kann, mag diesen verlassen, und nun ein Modell beobachten, das vom Schönen fürs Gefühl angezogen und vergnügt wird.

Ha! wir fürchten, daß auch dieses neue Modell, das die Aufsuchung des Schönen nur seinem Herzen anvertraut, unserm

ferm Maler ebenfalls nicht Gnüge leiſten werde. Das ganz ſentimentale Schöne, das erhabne, das himmliſche Schöne einiger unſerer Romane, und unſerer ſo delikaten Konverſationen, dieſes ekſtatiſche Schöne, das von jeher der Gegenſtand religiöſer Verirrungen und Schwärmereien war, und ohne Zweifel noch lange ſeyn wird, dieſes Schöne, worüber das Modell in Entzückung geräth, was wird es dem beobachtenden Artiſten Anderes gewähren, als den nämlichen Wirwarr, worein ihn die Betrachtungen des reinphiloſophiſch Schönen bei ſeinem erſten Modell verſetzten?

Wenn es denn philoſophiſch wahr iſt, daß das Herz, ungeachtet ſeiner Anfoderungen an die Sinne, und der Herabwürdigung derſelben, ſich doch viel ſchwerer von ihnen losmachen kann, als der Verſtand, ſo finden wir uns veranlaßt, zu muthmaßen, daß das Schöne dieſen Namen viel eher und richtiger verdiene, wenn es eine Miſchung organiſcher und ſentimentaler Genügungen iſt, als da wo der Verſtand das Herz von der Theilnahme zu ſehr ausſchließen will. Dieſe Muthmaſſung aber leitet dahin, die Elemente mehr zu unterſtützen, aus welchen reſultirte, daß das wirkſamſte und das abſoluteſte Schöne für uns dasjenige ſey, welches die vollkommenſten und harmoniſchſten Miſchungen der ſinnlichen, der moraliſchen, und der geiſtigen Vergnügungen hervorbringt, daß die Wirkung dieſes Schönen am allgemeinſten empfunden werde, daß der Ausdruck deſſelben auch am meiſten gleichförmig und am leichteſten bedeutſam ſey, und daß es endlich ganz allein und eigentlich verdiene, vom Künſtler aufgefaßt zu werden.

Wo entdecken wir nun, nach dieſen aus der Natur abgezogenen, und durch die Kunſt unterſtützten Elementen, das urſprüngliche und für den Menſchen allgemeine Schöne beſſer, als an der menſchlichen Gattung, die ihrer Beſtimmung nach von der Natur in zwei Geſchlechter abgetheilt iſt, die ſich hinlänglich gleich, und dann auch genung von einander verſchieden ſind, um nicht allein und ganz eigentlich, mehr als irgend ein anderer Gegenſtand die Vergnügungen, deren die Natur unſere

Genuß-

Genußvermögen fähig und bedürftig gemacht hat, hervorbringen zu können; sondern auch um diesen Hang, dieses Verlangen nach dem Schönen, das man zu allen Zeiten Liebe nannte, und welches wahrscheinlich dem Plato bei seinen philosophischen Betrachtungen über den Gegenstand, mit dem wir uns jetzt beschäftigen, vorschwebte, zu erwecken, und zu erhalten?

Von seiner eigenen Gattung also, und Geschlecht von Geschlecht, scheint der Mensch die ursprüngliche Idee des Schönen vorzüglich und vor jedem andern Gegenstande, aufgeschöpft zu haben. Hier ist es, wo er am vorzüglichsten aufgereizt wird es zu suchen, wo er es trift, wo er es am gerechtesten lobpreißt. Und nur nach den Ideen, die er hier von dem Schönen borgt, wendet er das Wort Schön auf eine unendliche Menge Verschiedenheiten seiner Genügungen an.

Würde wohl ein Mensch, der von seiner ersten Kindheit an auf einer ganz unbewohnten Insel lebte, eine wahre und vollständige Idee vom Schönen haben können? Würde er wohl das Wort Schön erfinden und anzuwenden wissen? Mag sich wohl auf seinem Gesichte je der Ausdruck des Vergnügens, das von der Wahrnehmung, von der Betrachtung, vom Genusse des Schönen entsteht, gemalt haben oder je malen? Wird selbst das Verlangen nach dem Schönen, das er nie sahe, nie empfand, bei ihm aufkeimen? Und hätt' er auch einige Empfindung, irgend einen Begriff vom Schönen, wird dieser deutlich, vollständig, universell seyn? Wir fragen auf der andern Seite: mag sich eine richtige Idee des Schönen bei einem Taubgebohrnen, bei einem Blindgebohrnen antreffen lassen?

Diese Arten von Fragen, das weiß ich sehr wohl, beruhen auf Voraussetzungen, und können die entstehenden Zweifel nicht aufheben, weil sie nicht Beobachtung zulassen. Aber wir wollen den Menschen so betrachten, wie er sich taatäglich unsern Augen darstellt, und von seinem ersten Alter anfangen, denn das ist der einzige Quell, den uns der gesellschaftliche Stand übrig läßt um einige primitive Ideen zu schöpfen.

Das Kind braucht anfänglich das Wort Schön ohne Etwas dabei zu denken, blos als ein kindisch hingesprochenes

Wort, das es bei den Gelegenheiten, bei welcher es es hörte, wieder nachsagt. Durch diese Gelegenheiten belehrt und gewöhnt, legt es denn bald den Namen Schön den Dingen bei, die ihm am mehresten Vergnügen machen, oder solchen, die seinem Gaumen durch Wohlgeschmack besonders schmeicheln. Sein Spielzeug, seine Kameraden, Alles wodurch es Freude genießt, nennt es schön, obgleich die Formen derselben vielleicht Nichts weniger als schön sind. Wenn endlich aber bei seinem Heranwachsen Geist und Herz mit einander in freundschaftliche Verbindung treten und nun die Vergnügungen kennen lernen, zu deren Genüssen sie bestimmt sind, wenn sie sich wechselseitig aufklären und belehren, dann braucht es das Wort Schön mit Verstand, mit Ueberdachtheit. Dann nennt es nicht die alte Amme, oder die bunte Puppe mehr schön, dann ist es das blühende gefällige Mädchen, oder der schlanke sanfte Jüngling, bei deren Anblick ein süßes Wohlgefallen sich durch sein ganzes Wesen verbreitet, von denen es fühlt daß sie schön sind. Dann spricht es das Wort Schön mit Empfindung, und mit dem Ausdruck aus, der dieser Beschaffenheitsbezeichnung zukommt. Nun ist der Zeitpunkt, wo sich ihm diese Menge von Anwendungen dieses Wortes, eigentliche sowohl als figürliche, darbieten, wo es nun genöthigt wäre, diesen Bezeichnungslaut selbst zu erfinden, wenn es ihn nicht schon im Gebrauche träfe. Nun ist der junge Mensch verschwenderisch in der Anwendung desselben, und das um so mehr, je empfindsamer ihn die Natur schuf. Nun bieten sich ihm eine Menge Mischungen der Vergnügungen aus den Wahrnehmungen des Schönen dar; sein Begriff wird erweitert, wird umfassender, sein Sinn empfänglicher, durstiger. Die süßeste, die vollkommenste Befriedigung aller Erwartungen findet er bei Dem, was ihm gleich genug ist um es wie sich selbst lieben zu können, ungleich genug um jedem Verlangen Genüge zu thun. Hier findet er Schönes für den Sinn, für das Herz, für den Geist, in Vereinigung, in stetem lebenden Wechsel, mit dem regen Bestreben schön für ihn seyn zu wollen. Dann nennt er den

verei-

vereinigten Genuß alles dieſes Schönen Liebe, und ruft voll Entzückung aus:

O Liebe du biſt göttlich ſchön!

Aber laßt uns nun auch, im Verfolg der Betrachtung des Karakters jedes Alters, den bemerken, wo der Geiſt ſich oft den gänzlichen Ausſchluß des Herzens anmaßt. Was ſehen wir da? Die Phyſiognomie des Menſchen iſt ernſter, iſt zurückhaltender bei der Nennung des Schönen. Sie iſt in dieſer Rückſicht weniger ausdrucksvoll, zuweilen ſogar ſo zweifelhaft, daß ſie oft nur Gefälligkeit, nur Höflichkeit in ihre Züge zu verweben ſcheint. Kommt nun vollends der Menſch zu der traurigen Epoche ſeines Lebens, wo die drei Vermögen ihre Verbindung aufgeben, dann ſpricht er das Wort Schön nicht mehr mit Wärme, mit Aufwallung, dann iſt es ihm nur eine kalte Rückerinnerung, dann braucht er es nur noch aus Gewohnheit, aus Uebereinkunft. Dann iſt die Liebe für ihn nicht mehr in der Natur, dann ſind die ſüßen Genüſſe dahin, die ſie ſeinem jugendlichen Verlangen bot und gebar.

Die verſchiedenen Alter des Menſchen alſo, und wenn wir recht genau ſeyn wollen, die verſchiedenen Zeiten jedes ſeiner Jahre ſelbſt verändern in ihm die Eindrücke des Schönen, ſo wie beinahe alle ſeine andern Ideen. Doch nicht allein die Jugend, nicht allein der Frühling des Lebens iſt es allein, was Einfluß auf die Abänderungen (modifications) deren die Empfindung des Schönen fähig iſt, hat; auch Geſundheit, Krankheit, Glück, Unglück, Muße und Beſchäftigung theilen dieſe Einwirkung. Alſo iſt das Schöne, wird man ſagen, eine ſchlechterdings relative Idee, und jeder einzelne Menſch hat das Recht ſie für perſonell und willkürlich zu halten. Dieſe Induktion iſt natürlich, und dieſe Meinung vom Schönen herrſcht auch bei dem gröſten Theile der Menſchen ganz beſonders; aber das Recht, das Jeder ſo zu entſcheiden zu haben glaubt, iſt unglücklicherweiſe ſo unſicher, daß es die Menſchen ſogleich nicht mehr anerkennen, ſo bald man ſie mit einander fragt oder ſo bald ſie öffentlich über dieſe Materie reden oder ſchreiben. Das kommt daher, weil unter Menſchen, die in

Vereinigung leben, sich bald, und vorzüglich alsdann wenn die Gesellschaft belehrter und aufgeklärter zu werden beginnt, ein Gerichtshof bildet, dem sich das Recht der Meinung, das sich ein jeder insbesondere zueignet, in der letzten Instanz unterwirft; und so wie ein jedes Glied einer Gesellschaft einen Theile seines sonst von Natur freien Willens aufopfert, um die übrigen Theile, die der Aufbewahrung viel würdiger sind, zu erhalten; eben so unterwirft es sich diejenige Meinung öffentlich als übelgegründet anzuerkennen, die es nicht vor dem öffentlichen Meinungstribunal zu vertheidigen wagt. Und durch dieses Tribunal erhält das Schöne eine allgemeine Existenz, die hernach die Grundlage aller freien Künste wird.

Der Geist der Gesellschaften, oder noch allgemeiner der kultivirte menschliche Geist, ist das Resultat der Empfindungen, Empfindnisse und Wahrnehmungen einer großen Anzahl Menschen; und diese Art von besondern Wesen, von dem man sagen kann daß es kollektivisch abgezogen sei, das sich vermöge einer Gleichheit der Naturgesetze ähnlichen Fortschritten wie denen der Alter und Lebensjahrszeiten, unterworfen zeigt, läßt uns denken daß es ebenfalls seine Kindheit, seine Jugend, sein reifes und sein Greisenalter haben müsse. In der Epoche, wo es von der Jugend zur Männlichkeit übergeht, ist es, wo es Gesetze über eine Unendlichkeit von Gegenständen, und unter andern auch über das Schöne giebt, denen sich Unwissenheit, persönliche Herrschsucht, die Verirrungen der Kaprize, und die physischen und moralischen Verschiedenheiten, die den Menschen beherrschen, sämmtlich unterwerfen müssen, weil Beobachtung, Erfahrung, tiefe Kenntnisse, und endlich genaue Wissenschaften diese Gesetze unerschütterlich unterstützen. Die Redaktors dieser Gesetze sind die Menschen von Genie, die, freilich in kleiner Anzahl, dieselben in ihren unsterblichen Schriften aufbewahren; und indem sie auf diese Art promulgirt sind, gehen sie von Generation zu Generation, von Gesellschaft zu Gesellschaft.

Werfen wir noch einen letzten Blick auf diese Entwickelungen um sie durch Beobachtung zu unterstützen.

Die

Die Völkerschaften, die wir Wilde nennen, die ersten Anfänger der civilisirtesten Gesellschaften, sind im Ganzen genommen in Betracht des Schönen, eben das was das Kind in seinem erstem Alter ist. Die Vermögen der Einzelnen, woraus sie zusammengesetzt sind, sind noch zu wenig in der Vergleichung der Gegenstände, in den Entsprechungen der Formen, der Bewegungen, den Verhältnissen jedes Objekts zu seiner Bestimmung erfahren, haben noch weiter keinen Gesellschaftsbund geformt, als blos, um sozusagen, einige Begegnungsbekanntschaft. Auch sind einige partiale und isolirte Genügungen ihnen hinreichend. Ihre Sinnen sind nur auf das Nothwendigste geheftet, ihr Geist schränkt sich blos auf das Unnachläßlichste ein, bei ihrem schlafenden Gefühle, das nur bei einigen vorübergehenden Gelegenheiten erwacht, sind sie noch viel zu weit von dem andern Extrem entfernt, wo sie zu thätig sind, und sich in Abstraktionen verirren. Es existiren wohl einige Vorzüge, allein sie werden blos durch eine Art von Instinkt entschieden; und alle Genügungen scheinen gleichfalls nur instinktmäßig zu seyn. Sie sind einer solchen engen Verbindung noch gar nicht fähig, sind noch nicht genug mit einander verschmolzen, um der Liebe, die durchs Schöne enthüllt wird, Raum zu geben, um lebhaft und mit Glück zu seiner Aufsuchung aufzureizen; und nicht allein der Begriff desselben kann als in der That noch nicht existirend angenommen werden, sondern auch das Wort selbst, das ihn bezeichnet, muß natürlicherweise in dem größten Theile der Idiomen dieser entstehenden Gesellschaften fehlen.

Aber es kommt einmal eine Zeit, wo sich die Liebe und der Begriff des Schönen entwickeln. Das Wort, das zu ihrer Bezeichnung dienen soll, kommt endlich in den Wortvorrath, der in jeder Sprache, und bei jeder Nation, das authentische Archiv ihrer Geistesfortschritte ist. Und, wie ich schon gesagt habe, im Zeitraume der vollkommensten Entwickelungen (développemens) geschieht es daß das Schöne proklamirt wird, nicht durch Individuen, sondern durch die Stimme der Nationen und der Völker, daß es seine Ansprüche auf Aufklärung

klärung gründet, das heißt, auf vergleichende Beobachtungen, auf Erkenntniß der vollkommensten Uebereinstimmung zwischen den Gegenständen, seien sie welche sie wollen, und ihren Bestimmungen, und endlich auf die Vervollständigung unserer Genügungen, wovon die Existenz und die Ausdehnung unserer Vermögen hernach das Verlangen und die Liebe in uns festsetzt.

Es begründet sich also, besonders in Beziehung auf unsere Künste, ein Schönes, welches von der Partikularmeinung vergebens bestritten werden würde, weil die Kunst, wenn auch die Meinung sich aller ihrer Quellen zum Angriff bedienen sollte, ihr die von den positivesten Wissenschaften geliehenen Demonstrationen, oder die evidentesten Kenntnisse entgegensetzen. Dergleichen sind nun die anatomischen Verhältnisse und ihre bestimmten Beziehungen auf den Gebrauch derselben, die unabänderlichen Gesetze der Bewegung und der Schwere, welche die Ideen des Schönen, das sich auf die Sinne bezieht, bestätigen und berichtigen, so wie die unabänderlichen auf die Natur des Menschen und der Dinge gegründeten Uebereinkünfte das sentimentalische und moralische Schöne etabliren, und so wie das Räsonnement das geistige Schöne bis zur Ueberzeugung hinaufhebt.

Das Schöne im Allgemeinen, um das Gesagte noch einmal zu übersehen, ist also für jedes Individuum relativ, obgleich immer auf die Mischung der Vergnügungen der Sinne, des Herzens und des Verstandes gegründet. Das Schöne in der Abstraktion, welches aber doch weniger willkührlich und mehr positiv ist, ist relativisch zu den Entwickelungen*) der Empfindungsvermögen, und der Aufklärung vereinigter Menschen. Es wird der Gegenstand einer Empfindung, (sentiment) die alle besondere Meinungen beherrscht; es schmeichelt überdies den Sinnen,

*) Herr Vankuk, Herausgeber des neuen Wörterbuchs über die Malerei, hat eine kleine Dissertation über das Schöne im Verhältniß zu der Aufklärung die unter civilisirten Menschen verbreitet wird, an's Licht treten lassen. Dieses Prinzip ist so wahr als philosophisch.

Sinnen, rührt das Herz, reizt den Verstand der Menschen, die im Fortgange der aufgeklärten Jahrhunderte Theil daran nehmen. Dieses Schöne, das endlich so weit gebracht wird, daß es nicht allein gesehen und empfunden, sondern auch demonstrirt werden kann, ist das Ziel, nach dem die Liebe, von der Plato spricht, wenn sie nun fesselfrei ist, hinstrebt, das von der Liebe, der Trösterin der Menschheit, der Quelle ihrer reellesten Genüsse gesucht, gefodert wird, und das endlich auch Ziel und Stütze unserer freien Künste ist, und allein seyn kann.

Ich muß mich auf den Vortrag dieser Elementarbegriffe beschränken. Die genaue detaillirte Ausführung würde ein ganzes Werk erfodern, wovon zum wenigsten dieser Artikel den Plan und die Behandlung anzeigen kann.

Im Artikel Schönheit werd' ich mich mehr, als hier geschehen, den Künsten, die dieses Wörterbuch zum Gegenstande hat, nähern; indem ich aber fortfahre, die Ideen des Schönen und der Schönheit der Kunst aufzustellen, werd' ich vorher mit den Zöglingen über das Schöne sprechen, das man das idealische nennt, das aber in der Malerei und Bildnerei nicht idealisch bleibt, sondern die sinnlich merkbare Vervollkommung der Schönheit wird.

Idealischschön.

Das Wort Idealisch hat in der allgemeinen Sprache einen vielfachen Sinn. Unter einem idealischen Projekte versteht man ein Projekt, das beinahe schimärisch ist. Dieser Mensch, sagt man zuweilen, ist sehr idealisch, um anzuzeigen, daß er eine große Zahl außerordentlicher Entwürfe brütet und hegt. In dieser Bedeutung ist der Sinn dieses Wortes eben kein Lob.

Ein idealisches Hinderniß, ist ein Hinderniß das keine Wesentlichkeit hat, oder wenig Wahrscheinlichkeit zeigt.

Idealische Tugenden und Vollkommenheiten sind endlich in einem andern Sinne, Attribute und Eigenschaften von solcher Erhabenheit, daß man glauben möchte, es gebe kein Modell dazu in der Wirklichkeit.

Dieser

Dieser letztere Sinn ist der, der sich dem, was man in der Sprache der Malerei mit den Worten idealischschön, idealische Schönheit ausdrücken und bezeichnen wollte, am meisten nähert.

Und auch diese Bedeutung ist es endlich, welche einige berühmte Artisten, und eben so einige Autoren, die über die Künste schrieben, zu entwickeln suchten.

Sie dachten sich, mehr oder minder hell eine idealische Vollkommenheit. Voll von ihren Ideen suchten sie sie auch auf die überzutragen, die nicht in den Geheimnissen der Kunst eingeweihet sind; aber der größeste Theil ihrer Erläuterungen ermangelt der gehörigen Deutlichkeit, die freilich wirklich schwer zu erhalten ist, wenn von abstrakter Vollkommenheit gehandelt wird, kann nur von wenigen Artisten verstanden werden, und wird von denen, die die Kunst nicht treiben, gar nicht gefaßt.

Unterdessen hat es sich doch oft getroffen, daß die Reize einer belebten und verführerischen Beredtsamkeit, und die mittheilsame Wärme des Enthusiasmus, zuweilen glauben machten, man habe Alles deutlich genug eingesehen, was man doch kaum flüchtig erblickte; und daß man das sehr wohl verstanden und gefaßt habe, wovon man doch nicht im Stande war andern einen erträglichen Begriff beizubringen. Es herrschen also noch viele Dunkelheiten in dem, was man allgemein unter dem Idealischschönen verstehen soll, und ich werde mich daher bemühen, mich über diesen Gegenstand auf solch' eine Art auszudrücken, daß mich die Künstler und Nichtkünstler gleich gut fassen und begreifen können.

Das idealische Schöne ist heut zu Tage, in unserer Rücksicht, die Vereinigung der größten Vollkommenheiten, die an einzelnen ausgewählten Individuen gefunden werden können.

Will man sich das idealische Schöne auf eine Art denken, die den Ideen, welche die griechischen Künstler gegen die Zeiten des Perikles davon hatten, näher kommt, so muß man sich das Schöne vorstellen wie es seyn würde wenn die Natur alle ihre Erzeugnisse, und besonders den Menschen, mit der gesuchte-

sten

ſten und überdachteſten Wahl, und mit allen allgemeinen und beſondern Vollkommenheiten, deren die vorgeſchriebenen Geſtalten und Bewegungen nur fähig ſind, geformt, und mit dieſer Formung die ſichtbaren Beziehungen, welche jene Geſtalten und Bewegungen zu den innern geiſtigſten, erhabenſten und vollkommenſten Neigungen haben können, verknüpft hätte.

Ich will dieſe Erklärung durch Entwickelung verſtändlicher machen.

Man unterſcheidet dreierlei Arten der Nachahmung in den zeichnenden und bildenden Künſten; eine knechtiſche Nachahmung der Gegenſtände, ſo wie ſie ſich dem Nachahmer darſtellen; eine Nachahmung der Gegenſtände, welche der Nachahmer auswählt und andern vorzieht; und endlich eine Nachahmung, welche die vollkommenſten Theile einer großen Anzahl ausgewählter Gegenſtände in ein Ganzes vereinigt.

Mit der erſteren dieſer Nachahmungen — die gewißlich die am wenigſten idealiſche von allen iſt — fängt die Kunſt allemal ihre Verſuche an.

Die zweite gehört zum Fortſchritte der Kunſt.

Die dritte iſt ein ſehr erhabner Grad, zu welchem die Kunſt nicht erhoben, auf welchem ſie nicht gehalten werden kann, als durch eine Zuſammenwirkung vieler thätigen und mächtigen Urſachen, von denen ich ſchon im vorläufigen Diſcours im Artikel Kunſt gehandelt habe, die ich hier aber doch auch höchſtnöthigerweiſe mit wenigen Worten wieder anführen muß.

Dieſe wirkſamen Veranlaſſungen ſind: eine den phyſiſchen und moraliſchen Fähigkeitsentwickelungen günſtige Temperatur; die Kunſt vermittelſt der Sprachſchrift Ideen und Belehrungen auf Andere überzutragen; und dann der Vortheil großer Inſtitute, (inſtitutions) ein Vortheil, der faſt wunderthätig iſt, weil er den Menſchen über ſich ſelbſt hinaushebt, das heißt, über ſeine Perſönlichkeit; weil er mit Hülfe des Enthuſiasmus und der Liebe zum Ruhme die Kräfte und Tugenden ſowohl wie die Künſte zu ſublimen, und in einiger Art übernatürlichen Vollkommenheiten erhöht.

Dieſe

Diese Empfindungen zeigten sich unter den Griechen bei Gelegenheit der Vaterlandsliebe und des Heldengeistes. Eine den Künsten günstige Mythologie, eigentlich gemacht, sich aufs genaueste an die Institute, die ich nur erwähnt habe, anzuschließen, näherte die Helden den Göttern, und ließ selbst die Sterblichen durch ein imaginäres Verhängniß zu dieser Natur, die so weit über ihnen erhaben ist, übergehen.

Die Künste, mit diesen Ideen genährt, die Künstler, unabläßig mit der Darstellung von Göttern und Helden beschäftigt, fanden sich veranlaßt, unter den vollkommensten Gestaltungen, die die menschlichen, und so zu sagen vergöttlichten menschlichen Formen nur haben konnten, jene erhabne Vollkommenheit, die wir das Idealischschöne nennen, auszudrücken.

Diese Gattung des Schönen, das bei uns nicht mehr dieselbe Veranlassungsursache hat, kann nicht, wie man sieht, uns im Allgemeinen dieselben Ideen einhauchen; und hieraus entspringt die Schwierigkeit, zu eben der Vollkommenheit, wie die Alten, zu gelangen, und sich auf so eine Art über diesen Gegenstand ausdrücken zu können, daß man von Jedermann verstanden wird.

Ich muß mich, dem Umfange dieses Werkes gemäß, auf summarische Erläuterungen des idealischen Schönen einschränken. Die Eindrücke, die es hervorbringt, beredtsam zu beschreiben, ist unnütz für aufgeklärte und unterrichtete Menschen. Sie dürfen nur einen einzigen dieser Eindrücke erfahren haben, und sie kennen die andern alle. Denn, ein einziges Empfinden unterrichtet mehr als alle Ausrufungen, Beschreibungen und Lobsprüche; und diejenigen, die nicht den Keim der Ideen, die ich vortrage, in ihrer Seele haben, werden durch Eloquenz des Vortrags nicht besser in ihr Gewebe hineingezogen als Blinde, die man laufen macht, die aber sogleich wieder still stehen, wenn man sie nicht mehr zu gehen zwingt.

Ich werde, meiner Gewohnheit nach, mit einigen überdachten, an Künstler und Zöglinge der Kunst addressirten Bemerkungen, die ihnen sehr nützlich seyn können, endigen,

Ueber-

Ueberlaßt Euch, bei euren ersten Studien nicht den zu abstrakten Ideen über die Vollkommenheit; sie würden dem wahren und soliden Fortschritten in der Kunst schaden, weil in der Jugend die Einbildungskraft noch nicht im Stande ist, vollkommen organisirte Früchte hervorzubringen. Ein frühzeitiger übermäßiger Ueberfluß kann das werdende Genie erschöpfen, so wie der frühe Misbrauch unserer Kräfte unsere körperliche Verfassung ändert und schwächt.

Ihr würdet, wenn ihr Schönheiten, die zu schwer zu fassen sind, verfolgen wolltet, die kostbare Zeit für die methodischen Studien, die Euch so unnachläßlich sind, verlieren. Diese müssen vorangehen; sonst lauft ihr Gefahr, wenn ihr das Idealische vor dem Positiven sucht, auf einen Abweg zu gerathen, wo ihr immer in der Verirrung herumwandern müsset.

Wenn ihr denn, in eurem ersten Durste nach Fortgange, die Meisterstücke der Alten betrachtet, und daran die idealische Schönheit halb und halb erblicket, so legt euren Zeichenstift bei Seite, und bewundert mit religiöser Hochachtung, wie sie die Erhabenheit der heiligen Texte erheischt. Fürchtet besonders, fürchtet die, die kommentiren und paraphrasiren.

Wenn ihr, indem ihr den antiken Apoll betrachtet und zeichnet, von Bewunderung hingerissen seid, wenn eure Seele von dem himmlischen Ausdrucke, der sich in ihm mit jeder Schönheit der Formen verbindet, ergriffen ist: was würde euch dann das wohl dienen, was einer der berühmtesten Enthusiasten für das Idealischschöne euch sagte: „Die Idee der Schönheit gleicht einer Substanz, die von der Materie durch die Wirkung des Feuers abgezogen ward; sie ist wie ein Geist, der sich ein Wesen nach dem Ebenbilde der ersten vernünftigen Kreatur, die durch die Intelligenz der Gottheit geformt ward, zu schaffen sucht.“

Verständet ihr da wohl diese Sprache eines Mannes *), der übrigens seiner Kenntnisse, seiner Gelehrsamkeit und seiner Begier-

*) Winkelmann.

Begierde wegen, Andern das was er bei Betrachtung der Meisterstücke des Alterthums empfand, einzuhauchen, die gröste Hochachtung verdient? Ohne Zweifel, nein. Hütet euch dann, die Zeit, die ihr zum Empfinden und zum Ueben anwenden sollt, mit der Bemühung sie zu verstehen, zu verderben; aber hütet euch auch mit gleicher Sorgfältigkeit, in ein anderes zu sehr entgegengesetztes Aeußerste zu verfallen, hütet euch das zu verlachen, was mit der idealischen Schönheit in Gemeinschaft stehe und auf sie Bezug hat. Ihr würdet euch so schnell zur Nachahmung der gemeinen Natur, die viel leichter aufzufassen ist, hingerissen sehen, daß Ihr zuletzt wohl gar keine Auswahl mehr für nöthig hieltet. Ihr würdet von einer Vollkommenheit, die zu hoch für Euch war, herabsinken zu einem Verdienst, das zu tief unter Euren Kräften liegt; und dies wäre eine viel tadelnswürdigere Verirrung als die, die Ihr vermeiden wolltet.

Durch Vergleichen und Auswählen kann man eine mittelmäßige Vollkommenheit, die unglücklicherweise nach unsern neuern Kunstideen hinlänglich ist, erreichen; aber durch delikate Auswahl, durch die vollkommenste Auswahl würdet Ihr Euch zum wenigsten dem Erhabenen nähern. Unterdrückt also das Streben nach Erhebung nicht, das euer Talent, der Höhe eurer Seele gemäß, unterstützen wird; und durch Eifer im Fortschritt, durch Studium der Schönheiten, welche die berühmtesten Künstler erreichten, und zuletzt durch eine geheime Inspiration werdet Ihr empfinden, daß das Erhabene, ob man es gleich idealisch nennt, doch nicht schimärisch ist.

Nachdem Ihr Euch glücklich und lang in der Nachahmung der Modelle, welche Euch eure Meister vorstellten, aus keiner andern Absicht als um genau nachzuahmen, geübt habt, dann übt Euch auch durch oftmalige und wohlüberlegte Vergleichungen zu würdigen und zu wählen. Wagt nach der Wahrnehmung dessen, was in euren Modellen mehr oder minder schön ist, die Stellen, die eurer erhabensten Idee, die ihr von der Natur abzoget, nicht genügen, mit andern zu vertauschen, die Euch euer Gefühl, das sich auf unveränderliche Prinzipien stützet, als die vollkommensten anerkennen läßt.

Laßt

Laßt dann endlich, wenn ihr einige Funken von der Fakkel, die den Homer und den Phidias erhitzte, empfangen habt, eurer Einbildungskraft freien Lauf, und schwinget Euch hinauf zu den höhern Regionen des Erhabenen.

Das Genie allein muß diesen Flug lenken. Die Weisungen, die man Euch in diesem Augenblicke geben wollte, würden denen gleichen, die Apoll seinem Sohne gab. „Lenke, — sagte er — „deinen Wagen auf so klügliche Art, daß du alle „die Gefahren vermeidest, die dir aufstoßen; mäßige zuweilen „deine Rosse, treib sie wieder an, wo es nöthig ist; hüte dich „vor Verirrung in dem ungeheuern Raume, den du durchlaufen willst.“

Ein Gott unterrichtete so einen jungen Helden; und dieser junge Held verlohr sich doch.

Um noch denen, die sich berechtigt glauben, den Stift und Meißel der Künstler nach Gefallen lenken zu können, wenn sie, weil sie den Vortheil sie zu dingen hatten, dem Talent und selbst dem Genie, Geldwürdigungen vorschreiben, einige Nachrichten, und selbst einigen guten Rath zu geben, erkühn' ich mich ihnen zu sagen:

Wie ist es Euch bei euren Beschäftigungen, Zerstreuungen und Unthätigkeiten doch möglich, genug liberale Ideen zu erlangen, um in den Künsten, und ich könnte sagen, in den Empfindungen selbst die Schönheiten, die Vollkommenheiten, die wir idealische oder sublime nennen, erreichen zu können? Das was Ihr könnt, und was man von Euch verlangen darf, ist, den Künstlern zum wenigsten freien und hinlänglichen Spielraum zu lassen, und sie nicht Wählungen zu unterwerfen, deren Vorzüge keinen andern Grund haben als eure persönlichen Neigungen. Wahrheit, deren Erkenntniß Euch noch sehr nutzbar wäre, und die man Euch nicht genug wiederholen kann, ist es: daß die Vergnügungen, die Ihr bei den Künsten sucht, um Vieles größer und dauerhafter seyn würden, wenn sie weniger von euren Entscheidungen und von eurem Eigensinne (caprice) abhingen.

Hört

Hört doch die Künstler! Ihr wollt sie hören: ja aber Ihr nehmt ihnen oft das Vermögen, den Muth, Euch aufzuklären und zu belehren, denn unglücklicherweise bedürfen sie derer, die sie beschäftigen, und unterstützen viel unnachläßlicher, als diese geschickte und erleuchtete Künstler wirklich nöthig haben.

Schönheit.

Beauté.

Der Artikel Schön ging diesem vor, weil er das Recht dazu von der alphabetischen Folge hat. Ich denke selbst, und ich hab' es bemerken lassen, daß, in Beziehung auf die Künste, von denen in diesem Wörterbuche insbesondere gehandelt wird, das Schöne einen allgemeinern Sinn darbietet, da das Wort Schönheit hingegen eine mehr positive Idee bezeichnet. Unterdessen ist es nothwendig, in der Art, wie man das letztere anwenden will, noch zwei Bedeutungen, die hauptsächlich verschieden sind, abzusondern.

Manchmal ist der Sinn des Wortes Schönheit in der Kunstsprache beinah' einerlei mit dem Sinne des Wortes Vollkommenheit. Man will dann sagen, daß der Maler die Idee, die man von der Vollkommenheit der Kunst hat, entweder erreichte, oder ihr doch sehr nahe kam, und man hat dann entweder erworbene Kenntnisse, oder persönliche Empfindungen zum Grunde dieses Urtheils. Aber wenn man das Wort Schönheit in der Bewunderung der gemalten Figur einer Schilderei ausspricht, dann versteht man mehr der Gewohnheit gemäß die vollkommenste, oder die schicklichste, oder die angenehmste gefälligste Darstellung eines Mannes, oder eines Frauenzimmers; und die Unterschiede in der Idee, die man sich dann denkt, zeigen, daß diese Idee zuweilen ganz besonders auf den Sinn, zuweilen auf den Verstand, und zuweilen auf das Gefühl bezogen wird. Dies paßt sich sehr gut zu den Begriffen, die ich im Artikel Schön aufgestellt habe.

Wenn

Wenn man denn über die Schönheit einer von einem geschickten Künstler gemalten Frau entzückungsvoll ausruft, so bezieht sich dieser Ausruf im Allgemeinsten entweder — um eine poetische Sprache zu führen — auf die himmlische Venus, das Sinnbild des moralischen und geistigen Vergnügens, oder auf die irdische Venus, das Sinnbild der verschiedenen sinnlichen Lustgenüsse.

Betrift dieser Ausruf über Schönheit die Figur eines Mannes, so hat sie zum Gegenstande die Vollkommenheit, deren der Mann nach Maaßgabe seiner Natur, des Alters, der Umstände, oder, um allgemeiner zu reden, der Konvenienzen, der angenommenen Uebereinkünfte, und der Wohlanständigkeiten, fähig und empfänglich ist. Aber das Wort Schönheit drückt nicht die ganze Fülle der Idee, deren sie empfänglich ist, aus, als nur dann, wenn von der ganzen Figur eines Kunstwerkes, sie sei nun nackt, oder kunstmäßig so bedeckt, daß man über das Ganze sowohl, als über die Details der Theile, woraus sie besteht, urtheilen kann, vorzüglich die Rede ist. Denn außer dieser Anwendung, ist das Wort Schönheit, bezogen, wie es oft bei uns geschieht, aufs Gesicht, oder aufs Brustbild allein, von sehr eingeschränkter Bedeutung, und die Idee, die durch diesen Gebrauch entspringt und sich mit ihm verknüpft, ist noch sehr weit von der Vollständigkeit entfernt.

Auch ist noch nothwendig, daß die Figur, der man das Wort Schönheit beilegt, unabhängig von dem, was gesagt worden ist, eine Handlung oder ein Gefühl oder auch wohl eine geistige Idee, welche die physische Vollkommenheit beseele, ausdrücke. Und weil die Schönheit, wie ich schon bildlich gesagt habe, aus Ideen der Liebesgöttin entsteht, so ist es die Liebe, welche von Natur das allgemeinste Recht hat, die Figur zu beseelen, und ihren Formen, und den Theilen, woraus sie bestehen, mehr Reiz und Interesse zu geben. Und diese Liebe kann, so wie ihre Mutter, geistig, empfindsam oder sinnlich seyn. Also sind es in den Werken, welche die Malerei hervorbringt, solche Sujets und Figuren, welche am allergemein-

meinſten den Namen eingeben, von dem in dieſem Artikel gehandelt wird.

Dergleichen Sujets und Figuren, die ich jetzt angeführt habe, ſind in groſſer Anzahl vorhanden, ſind unendlicher Abänderungen und Verſchieſſungen fähig in den Handlungen, in den Thaten und Begebenheiten; nach den heiligen Geſchichten, und beſonders nach denen, die man aus der Mythologie nimmt, weil die griechiſchen Fabelgeſchichten in den Thaten und Begebenheiten, woraus ſie beſtehen, in den Allegorieen, die ihnen eigen ſind, und in denen, die man von ihnen abgezogen hat, die glücklichſten Verhältniſſe (relations) der Empfindungen, der Gefühle und der geiſtigen Ideen mit der Natur und Kunſt aufſtellen und darbieten.

Man muß noch bemerken, daß, weil die gemalten Gegenſtände durch die Organe eines ſehr feinen und ſehr thätigen Sinnes, wie das Geſicht iſt, gehen und wahrgenommen werden, die erſten Eigenſchaften, die zuſammen wirken, um das Wort Schönheit anzuwenden, ſolche Eigenſchaften ſeyn müſſen, die ganz eigentlich dazu gemacht ſind dem Sinne zu ſchmeicheln. Der Blick will vergnügt ſeyn, und das Geſicht fängt allemal damit an, eine Art Urtheil über das, was beſonders in ſein Gebiet gehört, zu fällen.

Der Wahrheit nach, glauben alle Menſchen, die mit einem ſehr ſchnellen und ſehr geübtem Geiſte oder Gefühle begabt ſind, daß dieſe intellektuellen Vermögen ihre Urtheile ganz unabhängig von jedem andern entſcheiden. Die Gewandheit und Schnelligkeit des Geiſtes und des Herzens laſſen auch oft in der That den erſten Eindruck des phyſiſchen Sinnes für Nichts gelten; aber Menſchen, die überdenken, theilen auch jedem ihrer Vermögen das zu, was ihm gehört; und wenn ſie ſich des Wortes Schönheit bedienen, verhehlen ſie ſich nicht, daß es vorzüglich zufolge des Vergnügens geſchieht, welches der Sinn des Geſichts dem Herzen und dem Verſtande mittheilt, zu welchem dann dieſe freilich ihre Sentiments, und ihre Ideen, deren Eigenthum ihnen nicht ſtreitig gemacht werden kann, hinzufügen.

Nach-

Nachdem wir die Schönheit als den Gegenstand einer ganz eigenen Impression betrachtet haben, so wollen wir sie denn auch einigen elementarischen Reflexionen unterwerfen.

Das was den Sinn des Gesichts am meisten vergnügt sind die Proportionen.

Die Proportionen sind im gemeinsten Sinne, in Rücksicht der Malerei die Verhältnisse der Theile eines jeglichen Objekts zu einander.

Das Vergnügen, welches uns die Richtigkeit dieser Proportionen gewährt, ist mit unserer Natur, unserm Instinkte, und unserm Nachdenken verbunden. Wir sind nothwendigen Proportionen unterworfen, die freilich bei jeder Einzelnheit mehr oder minder genau sind, die aber doch nicht so sehr abweichen, daß sie der Gewohnheitskenntniß, die wir von diesen Proportionen haben, schaden sollten, und dieß um so mehr da sie Grundlagen unserer Existenz sind. Noch tragen sie auch zu unserm Vergnügen bei, und formen die Art Gleichheit, die unter uns Statt finden kann.

Die Theile unsers Körpers sind zu dem Ganzen proportionirt, sie sind es auch zu dem Gebrauche derselben, der uns eigen ist. Wir erfahren mit jedem Augenblicke, ohne daß wir uns Rechenschaft davon geben, die Vortheile derselben; und nur wenn unsere Einbildungskraft emporflattert, können wir es uns erlauben sie anders geformt zu verlangen, um Schwärmereien und Wünsche, die oft sehr unvernünftig sind, begündigen zu können, deren Erfüllung aber gerade der Art Glückseligkeit, die für uns bestimmt ist, sehr schädlich seyn würde.

Die Gegenstände außer uns haben auch wieder ihre Proportionen. Diese Proportionen, verglichen mit den unsrigen, stellen sich oft unsern Wünschen entgegen, oder setzen uns gar Gefahren aus. Allein die Proportionen der Gegenstände, deren wir uns am öftersten bedienen, und zu bedienen haben, sind uns gemeiniglich günstig und vortheilhaft, und erwecken je länger je mehr das Vergnügen, das die Wahrnehmung der Verhältnißschicklichkeit uns gewährt.

Nach den Bedürfnissen sieht man, wenn man zu den Künsten geht, die die nothwendige Folge derselben sind, die Proportionen sich auf allen Seiten zu unserm Nutzen, und zu unserm Vergnügen vermehren. Denn in den mechanischen Künsten sind die Proportionen der Grund aller Erfindungen. Sie erzeugen den Kalkul, stellen Prinzipe auf; und je vollkommener man sie macht, desto mehr thut uns diese Vollkommenheit in dem Nutzen, den man von ihr zieht, Genüge, desto mehr erweckt sie unsere Bewunderung über die Schauspiele, die sie uns giebt, desto mehr vergnügt sie uns in den Betrachtungen, zu welchen sie uns einladet.

Gehen wir zu den angenehmen Künsten, wie sie mehr oder weniger zur Nachahmung gehören, so stellen sich auch die Proportionen in ihren Werken wieder dar. Und wie Auswahl und Vollkommenheit das Nothwendigste in der Nachahmung zu seyn scheinen, um uns anzuziehen und uns zu gefallen, wie in der Wirklichkeit selbst, so wurden die Künste natürlicherweise dahin geleitet, die Proportionen aufzusuchen und zu studiren, Rechnungen, Regeln und Methoden zu etabliren.

Die Details von allem Dem, was ich jetzt hier flüchtig vorgetragen habe, würden zwar leicht auszuführen seyn; allein sie nähmen mir hier zu viel Platz weg, und zerrissen das Gewebe der elementarischen Ideen, deren Ausstellung gegenwärtig mein Zweck ist. Ich wende mich nun zu Dem, was in dieser Rücksicht die Malerkunst betrift.

Die Malerei in ihrem unvollkommensten Zustande hat die Verbindlichkeit, sich den Proportionen zu unterwerfen. Es ist wahr, daß sie sich da begnügt, sie nur anzuzeigen, weil sie Nichts als eine Art von Instinkt, eine vage Sensation der bemerkbarsten Dimensionen befolgt. Doch die gröbste Nachahmung kann sich, um das nachgeahmte Objekt kenntlich zu machen, nicht nachlassen, die Theile eines Ganzen, die in der Natur größer und stärker als die andern sind, auch größer, länger und stärker darzustellen. Nach und nach ahmt man denn diese Verhältnisse genauer und richtiger nach.

Endlich

Endlich führt das Nachdenken dahin, einige Fundamentalpunkte in den Verhältnissen und Proportionen festzustellen; und da die Kunst überdachter und gründlicher wird, fühlt man die Nothwendigkeit, solche Punkte durch verglichene Beobachtungen genau festzustellen, und man gelangt dazu durch die sichere Hülfe einiger genauen Wissenschaften.

Auf diese Art dringen sich die Ideen der Proportionen dem Menschen, der selbst eine Zusammensetzung von Theilen ist, die unumgänglich proportionirt seyn müssen, auf. Durch diese Beweggründe gefallen ihm die Proportionen; auf diese Art bemerkt er sie nach und nach, imitirt er sie, entdeckt er die Regeln, welchen die Natur sie unterwarf.

Aber diese Proportionen sind gewisser Bestimmtheiten, gewisser Feinheiten fähig, die, nachdem sich der Blick, das Gefühl und der Verstand vervollkommt, auch vollkommner und empfindbarer werden müssen.

Gewisse Umstände konkureiren zu diesen Vervollkommungen; und es war Folge ihrer Wirksamkeit, verbunden mit alle Dem, was ich flüchtig habe bemerken lassen, daß die Griechen in der glänzendsten Epoche ihrer Existenz in Bezug auf die Kunst, die Feinheit überdachter Proportionen in den Werken der Malerei und der Skulptur, und besonders in der Nachahmung der erhabnen Schönheit der menschlichen Gestalt, zu dem letzten Grade erhoben, und selbst in einiger Art über diesen letzten Grad noch hinausgehoben.

Ich werde Das, was in dieser vorläufigen Abhandlung, und in vielen andern meiner Artikel auf diesen Gegenstand Bezug hat, nicht wiederholen; aber ich muß wünschen, daß der Leser sich es wieder zurückrufe. Ich fahre fort in diesen Bemerkungen, und bemerke ferner, daß die Verhältnisse des menschlichen Körpers bei den Griechen eine weise und tiefe Grundlage der Schönheit ward. Wie aber ihre Vermögen, geübt und gestimmt, sich mehr auszubreiten, sich zu erheben durch große und mächtige Motive, zu einer außerordentlichen Vollkommenheit gekommen waren, dann ergab sich, daß die Schönheit, die nun viel merkbarer in die sinnliche, moralische und geistige

Schönheit eingetheilt ward, in den Nachahmungen der Kunst, die Proportionen von feinster Beziehung auf Sinn, Gefühl und Verstand, erfoderte. In den Unterscheidungen, die ich in dieser Rücksicht machen werde, trag' ich meine Meinung nicht anders als Muthmaßung vor, die ich aber für wahrscheinlich halte.

Es scheint mir, daß die Griechen, um zu dem Grade der Vollkommenheit, den sie erreichten, zu kommen, einen Unterschied unter den Dimensionen der soliden innern Theile des Knochengebäudes, und unter den Dimensionen der äußern, weichen und sichtbaren Theile machen mußten.

Die Dimensionen der festesten Theile wie die Knochen und einige Knorpel sind, etabliren hauptsächlich die relativen, proportionirten und bestimmten Längen. Diese Dimensionen stellen mit Hülfe der Anatomie beinah ganz feste Resultate dar, auf welche man sich stützen kann.

Die Dimensionen der weniger soliden Substanzen bestehen in verschiedenen Größen der sichtbaren Theile des Körpers, in unmerklichen Verkleinerungen, in stufenweisen Anschwellungen dieser Theile, Modifikationen, deren die Muskeln, das Fett und die Haut sich empfänglich finden, die ihrer Natur nach veränderlich Dimensionen annehmen, die vom Temperament, vom Alter und von den Umständen abhängig sind. Diese Dimensionen, und die Formen, die von ihnen entstehen, fallen in's Auge, sind beweglich, und tragen mit den Proportionen der innern und soliden Theile der Zimmerung zu den Eindrücken bei, die der Körper auf unsere Vermögen macht.

Unter diesen Eindrücken können diejenigen, die besonders sinnlich sind, durch Kombination der Dimensionen und Formen sehr vergnügend seyn, da sie doch den geistigen und moralischen Ausdrücken weniger günstig wären.

Eine Frau, begabt mit einer Fleischigkeit, die die Proportionen nicht veränderte, würde dem Sinne des Gesichts und den sinnlichen Eindrücken die davon entstehen könnten, Züge darstellen, die man mit dem Namen der Schönheit beehren würde. Die Festigkeit, die Ründe, der Glanz der Haut, ihre

leicht

leicht kolorirten Abstufungen, die Sanftheit des Gewebes, des Oberhäutchens (epiderme) gehören zu den Dimensionen und Formen, von denen ich gesprochen habe, und diese Modificationen, angeknüpft an die Genauigkeit der Proportionen, müssen ihr den Namen der Schönheit auf die gerechteste Art von den Sinnen zuertheilen.

Aber das Gefühl, dessen Genügung wesentlicher in gewissen feinen Ausdrücken der Züge, der Gesten, der Haltung, des Blicks besteht, könnte finden, daß den Reizen, von denen ich gesprochen habe, noch Etwas mangelt, das den Eindrücken, welche es verlangt, günstig wäre. Diese Reize können der Biegsamkeit der Züge schaden, so wie den nüanzirten Eindrücken, die die Wirksamkeiten (opérations) des Geistes anzeigen, und die den Empfindungen des Herzens so wohlbehäglich sind.

Es giebt also in den äußern Formen und in den beugbaren Theilen Dimensionen, die den verschiedenen Gattungen der Schönheit mehr oder weniger günstig seyn werden, und diese Dimensionen werden viel schwerer zu bestimmen seyn als die Proportionen der festen Theile des Knochengebäudes des menschlichen Körpers.

Die Griechen mußten, wie ich schon gesagt habe, zu diesen Bemerkungen, durch die Vereinigung der menschlichen und heroischen, und der göttlichen Vollkommenheiten, welche sie erlaubten, geleitet werden. Und so erstiegen sie die höheren Grade der Schönheit, man mag sie nun in Beziehung auf die Sinne, oder in Beziehung auf die edelsten und erhabensten Gesinnungen, und endlich in Beziehung auf die Mischung dessen, was die verschiedenen Vermögen als das Vollkommenste verlangen können, betrachten. Daher die idealische Schönheit die ihre Meisterstücke unterscheidet, und die wir noch in denen, die uns übrig sind, bewundern.

Man wird also aus allen diesen Begriffen schließen, daß die vollkommenste Schönheit, so wie das vollkommenste Schöne in Bezug auf die Kunst in den Dimensionen bestehen, die am empfänglichsten und fähigsten sind, die Wünsche des Sinnes

nes, des Geſichts, des Herzens und des Verſtandes zu befriedigen.

Man bemerkt, daß die Nüanzen dieſer verſchiedenen zuſammengeſezten Vollkommenheiten nach den Elementen, die ich aufgeſtellt habe, eben ſo unzählbar ſind, als die Umſtände, unter welchen man Namen der Schönheit auf menſchliche Figuren anwenden kann. Dieſer Ausdruck, ſo wie der Ausdruck Schön, leidet alſo einer Unendlichkeit von Modifikationen allgemeine, nationale, umſtandsmäßige und perſönliche Anwendungen.

Aus dieſer Urſache geſchieht es ſelten, daß eine große Zahl Würdiger der Schönheit einig wären, weil es unmöglich iſt, daß Alle die Gegenſtände mit denſelben Stimmungen, (diſpoſition) denſelben Abſichten, (intentions) oder aus denſelben Geſichtspunkten betrachteten. Man ſieht, daß die Schönheit, die in einem Lande allgemein dafür ausgerufen und anerkannt wird, nicht diejenige iſt, die man in einem andern vorzieht; daß die Schönheit, die ein Individuum als ſolche charakteriſirt, nicht deswegen auch die Eigenſchaften hat, daß ſie ein Anderer dafür anerkennen muß. Doch haben indeſſen zweierlei Umſtände das Recht, die Menſchen einander zu nähern, indem ſie ihnen Meinungen eingeben, die ſich nicht geradezu widerſprechen, und die ſelbſt dahin ſtreben, in einigen Rückſichten einmüthig zu werden. Der erſte Umſtand iſt das Urtheil des Geſichts, das, als das ſinnliche Organ betrachtet, in allen Menſchen geſchmeichelt zu werden verlangt, welches nicht ohne Genauigkeit in den Proportionen geſchehen kann. Der zweite, ſind die menſchlichen Kenntniſſe, die in ihrer Verbreitung Prinzipe und Meinungen, über die man allgemein genug übereinkommt, etabliren und feſtſtellen.

Die Entwickelung und die Gemeinſchaft der Kenntniſſe, durch welche diejenigen Nationen, bei welchen ſie wirkſam ſind, den Namen der aufgeklärten erhalten, ſind ein Gegenſtand, den ich ſchon im Artikel Schön aufgeſtellt habe. Aber ich denke nicht in die Details eingegangen zu ſeyn, die nicht beobachtet werden

werden können, als wenn erst die sinnlichen Wahrnehmungen, das Gefühl, und die Ideen sich durch Hülfe dieser Kenntniße bis auf einen gewißen Punkt vervollkommt haben.

Nicht allein die Haltung, der Gang, Handlung und Grazie erhalten unter aufgeklärten Nationen das Recht, Theil an der Idee der Schönheit zu haben; sondern auch das, was man am eigentlichsten die Physiognomie nennt, der Charakter der Züge, die Geſten, die Bewegungen gehen in die Idee, von der ich spreche, über; und manchmal verband man noch damit einen gewißen Reiz, der sich wohl empfinden läßt, der aber so schwer zu erklären ist, daß man sich zu seiner Bezeichnung den Ausdruck: „Ich weiß nicht was, (Je ne sais quoi) „erlauben mußte.“

Unter aufgeklärten Staatsgeſellſchaften existirt noch eine Art Schönheit, die von den Umständen der Thaten, des Alters, des Standes und des Ranges abhängen. Man könnte diese Art Schönheit die Schönheit der Konvenienz (de convenance) nennen.

Endlich muß ich auch noch eine Art Schönheit, die es durch vorübergehende Meinungen, durch Vorurtheile und durch das ist, was man Mode nennt, erwähnen, die man die Schönheit der Uebereinkunft, (convention) nennen könnte, und die alle Male voraussezt, daß die Uebereinkunft allgemein und einstimmig sey.

Sprechen wir nun noch ein Wort über jede dieser Distinktionen, die ich vorgetragen habe, in der beständigen Voraussetzung, daß ich es für vortheilhafter halte, in diesem Werke nur gedrängte elementarische Bemerkungen darzulegen, als in alle die Details, die sie erforderten, einzugehen, weil Elemente leichter in der Seele hängen bleiben, und weil übrigens auch Leſer, die zum Nachdenken und zum Beobachten aufgelegt sind, die Details und Zwischenideen, über die ich mir hinwegzugehen erlaubte, schon selbst ausfüllen und einflechten können.

Die Schönheit, die aus der Haltung, aus der Ruhe, aus der Handlung, aus dem Gange, aus der Bewegung und aus

den Gesten entspringt, hat ganz richtig die Proportionen der soliden Theile der innern Zimmerung zur Grundlage, und selbst auch die Dimensionen der weniger soliden Theile, welche die erstern bedecken. Aber man muß auch noch Richtigkeit der Gegenwägung (ponderation) und des symmetrischen Gleichgewichts in der Vertheilung der Schwere der Theile, und schnelle, sanfte und genaue Biegsamkeit der Hebel in den sukzessiven Balanzierungen, welche die Verschiebung der Theile in der Bewegung und selbst in der Ruhe und im Schlafe verursacht, hinzufügen.

Und hier nimmt natürlicher Weise ein Theil der Idee der Grazie Platz, denn da sie von der augenblicklichen Zusammenstimmung der Bewegungen des Körpers und des Ausdrucks der Gesichtszüge, mit den Sensationen, Gefühlen und den geistigen Ideen abhängig ist, so ist es unumgänglich nothwendig, daß alle die Prinzipe, die ich schon bezeichnet habe, zu dieser Zusammenstimmung mitwirken, um sie so augenblicklich als möglich zu machen. Man findet diese Elemente im Artikel Grazie, weiter ausgeführt.

Die Schönheit der Konvenienz, (beauté de convenance) hängt, wie ich schon gesagt habe, von Thaten oder Handlungen, ihren Umständen, und von den Umständen des Alters, des Vermögens, des Ranges und der Wohlanständigkeit ab; oder vielmehr die Wohlanständigkeiten haben hier ihre Rechte.

Die Schönheit im Bezug auf Thaten, Handlungen und ihre Umstände, besteht in der Auswahl, welche die Natur zuweilen zu machen scheint, wenn sie sinnliche, empfindsame und geistige Schönheit einer Figur mit einer Handlung oder wohl auch mit einem Umstande zusammen paart.

Für eine Szene des sinnlichen Liebesgenusses z. B. wäre eine Schönheit hinreichend, die, weniger gestimmt für die feinsten und zartesten Eindrücke und Ausdrücke des Gefühls und der Gedanken, es mehr für die Eindrücke der Sinnlichkeit wäre. Der Künstler würde die Schönheit der Konvenienz getroffen

troffen haben, weil er nach dieſer Relation die ſchicklichſten Formen ausgewählt hätte.

Die Schönheit, die vom Alter entſpringt, hat noch einige ganz beſondere Elemente, unabhängig von dem Allen, was ihr in den vorhergehenden Elementen gemein iſt.

Die Schönheit der Kindheit hat zur Grundlage die Proportionen der mehr oder weniger ſoliden Theile, und der Dimenſionen der Form. Aber die Theile, die beſtimmt ſind einſt feſt zu werden, ſind es noch nicht in dieſem Alter; und dieſe Theile verändern ſich faſt von Augenblick zu Augenblick, bis ſie endlich zu ihrer vollkommenen Entwickelung gelangt ſind. Einige derſelben bleiben ſehr lang knorpelich, und ſie halten, um ſo zu ſagen, das Mittel zwiſchen den feſten und weichen Theilen.

Dieſe leztern nehmen in ihrem erſten Wachsthum äußere Dimenſionen an, die unendlich mehr betrachtungswürdig ſcheinen als es die Proportionen zu erfodern ſcheinen. Die Aufgeſchwelltheiten, und die Anſchwellungen der weichen Theile, die uns an Kindern gefallen, verändern ihre Dimenſionen, und ſelbſt ihre Stellen von der erſten Kindheit an bis zur Jugendſchaft oder bis zum Zeitpunkte der Männlichkeit und der Mannbarkeit. So iſt der Kopf, der im ausgewachſenen ausgeformten Menſchen den ſiebenten Theil der ganzen Länge der Figur beträgt, in einigen Zeiten der Kindheit nur der fünfte der ganzen Körperlänge; und in den erſten Zeitpunkten der Kindheit, hat er ſo gar eine Proportion, die noch weiter von der, die er einſt haben und behalten ſoll, entfernt iſt.

Die Schönheit der Kindheit beſteht alſo nicht genau in den Proportionen, weil dieſe noch nicht beſtimmt ſind, wie in ausgebildeten Männern und Frauen; aber wohl beſteht ſie, vorausgeſezt daß nicht merkbare Ungeſtaltheiten vorhanden ſind, in dem Anſcheine der Geſundheit, und in der Unbefangenheit, es ſey nun daß man dieſes Wort auf die Sittlichkeit beziehe, oder daß man figürlich eine gewiſſe weiche und

natürliche Nachlässigkeit und Leichtigkeit der Bewegungen damit bezeichne. Endlich besteht sie noch in der Frische, der Weisse und den kolorirten Abstufungen der Haut, und in der Grazie, die, wie ich gesagt habe, weniger in vollkommenen Proportionen als in der schnellen und richtigen Harmonie der einfachen und innern Rührungen mit den äußern Ausdrücken und Bewegungen liegt, Etwas was vorzüglich in der Kindheit und in der ersten Jugend Statt hat.

Die besondere Schönheit der Jugend und der Jünglingschaft, hat zur Grundlage die Proportionen der soliden Theile, die nun fester werden; doch läßt sie einige Mangelhaftigkeit der Entwickelungen in den weniger soliden Theilen zu, welche durch Gesundheit, Leben, wachsende Kraft, Gewandheit im Handeln, im Bewegen und im Ausdruck, und endlich durch eine gewisse Blüthe des Genusses, wenn man sich so ausdrücken darf, und der Genußvermögen, welche dem Auge schmeichelt, indem sie im Verstande oder im Herzen, lebhafte und wohlgefällige Impressionen erweckt, ersezt und ergänzt werden.

Die Schönheit des männlichen Alters erfodert die Anzeigungen der Stärke und der Vollkommenheit des Wachsthumes. Die Sinne, das Herz, der Geist, werden vergnügt, wenn sie eine vollkommene Vorstellung dieses Alters, sehen ob sie gleich hier die Thätigkeit nicht finden, die das vorhergehende Alter charakterisirt.

Die Mäßigung der Bewegungen im männlichen Alter erweckt die Idee des Vertrauens zu den wesentlichen und gänzlich erworbenen Eigenschaften. Die nun mehr charakterisirten Muskeln verkündigen Stärke: aber das, was noch von den Charakteren der Jugendlichkeit zurück ist, mildert diese Stärke, damit sie nicht zu sehr imponirt. Die Kraft trägt zur Schönheit bei, weil sie natürliche Wirkung der vollkommenen Entwickelung ist, die den Zweck der Natur erfüllt.

Wenn sich einige Ideen der Schönheit noch bis zum Alter hinüber ziehen, so sind sie nicht mehr auf dieselbe Grundlage

lage gegründet. Was man mit dieſem Namen bezeichnet, wenn man von einer alten Perſon ſpricht, bezieht ſich auf einige Konvenienzen, auf einige beſondere Wohlanſtändigkeiten, und oft ſelbſt auf Uebereinkünfte.

Ein Greis, deſſen Haltung mehr unterſtüzt iſt, als es der Lebensherbſt gewöhnlich mit ſich bringt, vergnügt den Blick, der es bemerkt, das Gefühl, das ſich damit beſchäftiget, und den Verſtand, der es beobachtet; aber wir laufen nicht, um mich ſo auszudrücken, nach dieſer Vergnügung, wir begnügen uns nur, ſie mitzunehmen. Wenn der Kopf eines Greiſes einen edlen Charakter trägt; wenn ſeine Phyſiognomie Güte und Weisheit anzeigt; wenn ſeine Runzeln ſich ohne Gewalt, und blos allein durch die natürliche Wirkung einiger unvermeidlichen Verſchrumpfungen geformt zu haben ſcheinen; wenn ſie nicht Furchen darſtellen, die durch Gewohnheit tadelhafter Leidenſchaften eingedrückt würden, oder Spuren gewaltſamer und angeſtrengter Ausdrücke, die den Laſtern und Unordentlichkeiten des Körpers und des Geiſtes zugehören; wenn das entſchmückte (degarnie) Geſicht, das weiße Haar und der weiße Bart, nicht die Idee einer frühzeitigen Herabwürdigung, einer frühzeitigen Verſchlimmerung entſtehen laſſen; wenn hingegen dieſe Zeiten der Gewißheit die Idee einer Erfahrung, die man nur im Laufe einer langen Reihe Jahre erlangen kann, erwecken; wenn die noch geiſtvollen Augen eine Stärke der Seele anzeigen, welche noch immer dem Geſezze der Zeit widerſteht, und welche ſich durch Klugheit und Mäßigung erhielt; wenn der Mund, die Lippen, das Lächeln, keinen Ausdruck, der dem Ausdrucke der vollkommenen Ruhe einer Seele, die frei von Furcht und Gewiſſensbiſſen iſt, ungünſtig wäre, entgegenſtellen: dann hat das Alter, dann hat die Greisheit noch das Recht, auf den Titel Schönheit, anzuſprechen. Aber man ſieht wohl, daß dieſe Schönheit ſich nicht mehr auf die erſten Grundlagen gründet, und daß ſie aus der Zahl der Schönheiten iſt, die ich die Schönheiten der Konvenienz, der Wohlanſtändigkeit, und beinahe der Uebereinkunft genannt habe.

Aber

Aber man erwarte nicht daß diese Ausdehnung bis zur Hinfälligkeit gehen könne. Die lezten zu weit verlängerten Augenblicke der menschlichen Existenz, und eben so die allerersten, sind nicht einmal der Schönheit der Uebereinkunft mehr empfänglich. Die Ideen einer zu großen Schwäche, oder einer zu großen Verderbniß; die Beraubtheit der Proportionen, die in einer unförmlichen Masse nicht mehr vorhanden sind, die in einer beinahe zerstörten Machine nicht mehr seyn können, erwecken und geben Nichts Anderes ein, als eine Art Mitleid, ein trauriges Bedauern, das mit der ganzen Idee der Schönheit ganz unverträglich ist. Doch das verhindert nicht, daß nicht durch besondere Ausnahmen, von einer Seite, diese kaum noch beseelte Masse, von der andern dieser beinahe zerstörte Körper, nicht das Recht haben sollten, bei Wesen, denen sie das moralische Gefühl theuer machen muß, so vergnügende Empfindungen zu erregen, daß sie nicht mit denen, die die Schönheit verursacht, verwechselt werden könnten. Durch Wirksamkeit dieser achtungswürdigen Täuschung hat die Hinfälligkeit eines Vaters, eines Freundes, eines berühmten erleuchteten und tugendhaften Mannes für einen Sohn, für einen Freund, für einen Mann, der Seines gleichen liebt, eine Schönheit, die nur kalten, empfindungslosen Seelen, die wenig dazu gemacht sind, über Natur und Kunst zu urtheilen, fremd seyn kann.

Ich sezte unter die Zahl der Konvenienzen, Stand und Rang.

Es würde leicht, aber nur wenig nutzbar seyn, sich über diesen Gegenstand auszubreiten. Ich beschränke mich zu sagen, daß wenn man gewissen Vermögensumständen, gewissen Würden, gewissen Ehrenstufen, eine Art Schönheit zuertheilt, daß diese Schönheit oft Nichts als eine Schönheit der Uebereinkunft ist.

Man sagt manches Mal, zum Beispiel, wenn man von gewissen Charaktern der Köpfe und der Physiognomien spricht, daß der Mann, dem sie die Natur schenkte, einen schönen Bürgermeister, einen schönen Prälaten machen würde. Man sagt: diese

dieſe Frau habe die Schönheit einer Königin, die edle Schönheit einer Frau von Stande ꝛc. Alle dieſe Arten zu ſprechen, haben Bezug auf Uebereinkünfte, und vorzüglich auf die Uebereinkunfte der Malerei; denn wir haben einer Kunſt, die wir ſelbſt ſchufen, Geſetze auferlegt, welche die Natur, deren Werk wir ſind, nicht achtet und anerkennt.

Wir fodern in der Malerei und auf dem Theater, daß ein König, ein Held, ein Richter, nicht allein in ſeinen Proportionen, in ſeinen Zügen, in ſeinen Bewegungen, in ſeinen Ausdrücken, eine allgemeine Schönheit habe, ſondern wir verlangen auch noch eine beſondere Schönheit, die wir als dem Stande und dem Range zukömmlich betrachten; und wir ſehen mit einigem Bedauern, daß ſich die Natur in dieſer Rückſicht ſo ſelten nach unſern Ideen fügt. Wenn der Fürſt gut, der Held wohlwollend, der Richter gerecht iſt, dann ſpielen uns ihre Tugenden die Täuſchung, daß ſie ihre Ungeſtaltheiten verſchönern; doch in den Werken der Kunſt iſt es nicht alſo, und man hat da gerechte Urſachen mehr zu verlangen. Das Gemälde iſt ſtumm, ſeine Figuren ſind unbeweglich, die Perſonagen müſſen alſo durch äußern Anſchein das ankündigen, was ſie andern nicht zu entdecken vermögen. Ueberdieß hat auch die Schönheit, die eine phyſiſche Vollkommenheit iſt, zu aller Zeit in unſerer Idee eine natürliche Beziehung auf moraliſche Vollkommenheit gehabt, ſo wie körperliche Ungeſtaltheit auf Verkehrtheit der Seele. Stände es bei uns, wir würden, ohne eben die Bewegurſachen der Natur, die uns unbekannt ſind, tadeln zu wollen, die Weſen, die beſtimmt wären, den Menſchen moraliſche Vollkommenheiten mit dem möglichſten Vortheil zu zeigen, um ihnen zum Muſter und Beiſpiel zu dienen, auch alle Male mit den vollendeteſten äußern Vollkommenheiten begaben.

Es giebt noch andere Schönheiten der Konvenienz, die noch an den Ideen der Pantomime und des Theaters, und an den Ideen der Malerei haftet. Man trifft oft Männer und Weiber, deren Ganzes, deren phyſiognomiſcher Charakter, Etwas

was ausgezeichnetes hat, das auffällt, und nach denen aufs Theater oder die Malerei sich beziehenden Ideen, wovon man eine vage Erinnerung aufbewahrt, betrachtet man die Männer und Weiber von denen ich spreche, als wären sie mit gewissen Schönheiten begabt, deren Konvenienz zu gewissen Umständen in den Lebensszenen gehöre. Diese Frau, sagt man, würde eine schöne Iphigenia, eine schöne Kleopatra seyn, diese, sagt man weiter, hat die Schönheit einer Magdalena, diese, einer Bachantinn, diese Schönheit wäre geschaffen für die Wollust; diese fürs Schmachten, jene für die Raserei der Leidenschaften. Diejenigen, denen sich diese nüanzirten Ideen der Schönheit darstellen, setzen die Männer oder Frauen, die sie veranlaßten, in die Situationen, die auf den besondern Charakter, der ihnen auffiel, Bezug haben, sie denken sie sich, daß sie die Rollen der Personagen, von denen ich gesprochen habe, die man oft auf dem Theater und in den Werkstätten behandelt, spielen; und vorzüglich sind es die Werke der Dichter und der Künstler, welche diese zufälligen Ideen erwecken und unterhalten.

Unterdessen können sie auch ganz unmittelbar dem Sentiment angehören; und die Empfindungen des Herzens bringen Schönheiten hervor, lassen Schönheiten bemerken, die, ob sie gleich nur augenblicklich sind, doch den Namen Schönheit mit dem gerechtesten Anspruche verdienen, als daß wir sie mit Stillschweigen vorbeigehen sollten. Eine schnelle Rührung der Empfindlichkeit, so wie der größte Theil der Rührungen der Menschlichkeit, die zu einer großen Höhe gebracht wurden, beinahe alle edle und schätzenswürdigen Affektionen, und alle wohlwollenden Tugenden, gebären Schönheiten, die ihnen eigen sind, besonders wenn sie ganz rein und ohne untergemischten Eigennutz, der sie herabwürdigt, waren. Sie verschönern die Häßlichkeit, und machen die Ungestaltheiten verschwinden, oder wenigstens auf einige Augenblicke vergessen. Aber diese Schönheiten, sind, wie ich eben gesagt habe, nur vorübergehend. Sie gleichen dem Sonnenlichte, das auf einen Augen-

blick

blick die Schatten zerstreut, oder das mit einem flüchtigen Strale einen bewölkten Himmel verschönt.

Nun ist noch übrig, von den besondern Schönheiten jedes Theiles des menschlichen Körpers zu sprechen.

Diese Schönheiten gehören heutiges Tages größtentheils nur der Dichtkunst und der Einbildungskraft, und oft auch den Launen, (caprices) und selbst der Mode zu, und sie bieten unter uns wenig fixirte und beständige Regeln dar. Nichts destoweniger werd' ich in dieser Rücksicht einige Bemerkungen vortragen, und sie so bestimmt, und so deutlich als nur möglich seyn wird, zu machen suchen.

Die Schönheit gründet sich, wie ich im Anfange dieses Artikels gesagt habe, vornehmlich auf die Proportionen, eben so wie auf die Dimensionen; und diese Proportionen und Dimensionen stehen im Verhältniß mit unsern Bedürfniß. Diese Elemente, die den Hauptgliedern anpassen, können auch noch allgemeiner auf die andern verschiedenen Theile des menschlichen Körpers, die mehr oder minder der Vollkommenheit fähig sind, ausgedehnt werden.

Die Sorge für unsere Erhaltung und deren Bedürfniß sind der wesentlichste Zweck und Gegenstand unserer Bewegungen; und dadurch findet sich, daß ein Verhältniß unserer Bildung mit einem großen Theile unserer Handlungen etablirt ist.

Die wesentlichsten und gewöhnlichsten Bewegungen eines Menschen, sind die, mit deren Hülfe er sich nach allen Seiten wendet und dreht, um das zu entdecken, was er wünscht, oder was er fürchtet; er sich emporhebt, um einen erhabenen Gegenstand zu ergreifen; er sich zusammenlegt, um sich dem zu nähern, was unter ihm liegt; er sich im Gleichgewichte hält, um seine Kräfte wieder zu sammeln, und sich in Positur zu stellen, wo er es nöthig findet; durch deren Vermittelung endlich er Gebrauch von seinem Vermögen anzugreifen und sich zu vertheidigen macht; er sich von einem Orte zum andern begiebt, es sey nun mit Langsamkeit, wenn er ruhig ist, oder mit Eilfertigkeit, wenn er verlangt, oder sich fürchtet. Alle

dieß

dieſe Bewegungen ſind dem Menſchen um ſo leichter auszuüben, je mehr ſie ihm nothwendig ſind, je beſſer ſeine allgemeine und beſondere Bildung, das heißt: die Proportionen und Dimenſionen, allen dieſen Verrichtungen, dieſen Handlungen, allen den Bewegungen, welche ſie mit ſich bringen, angepaßt iſt, und je entwickelter und vollkommener dieſe Konformation ſeyn wird.

Das Wort Schönheit hat alſo nie einen frappantern Ausdruck, als wenn es auf die Jugend angewandt wird, weil dieſes das Alter iſt, in welchem der Menſch zur vollkommenen Entwickelung der Proportionen und des Ganzen gelangt, die ihm am geſchickteſten, ſo viel es ihm nur immer möglich iſt, zu allen den ihm eigenen Handlungen macht.

Man bemerke die Jugend in dem Zeitpunkte, wo ſie im Begriff iſt den lezten Grad der Entwickelungen, der Proportionen und des Ganzen zu erreichen: bei dieſer Jugend, die ganz ebenmäßig und zweckmäßig gebildet iſt, deren leichte Bewegungen folglich auch angenehm und gefällig ſind, deren ſchnelle und geſchickte Bewegungen ihr daher auch allenthalben vortheilhaft ſind und zu ſtatten kommen: hier ſieht man das, was die wahren Ideen der Schönheit in ſich befaßt.

Aber es trift auch, daß die natürlichen Handlungen und Bewegungen, die ich hier im Einzelnen dargelegt habe, unter ziviliſirten und in Geſellſchaft lebenden Menſchen weniger gebräuchlich werden, als ſie es natürlich ſeyn ſollten; und dann iſt die Idee, die ſie von der Schönheit haben, nicht mehr ſo genau an das Verhältniß der Proportionen der Glieder zu ihrer urſprünglichen Nutzung gebunden. Oder jemehr ſich ein Volk der Weichlichkeit nähert, deſtomehr verringert ſich die Beziehung der Proportionen des Körpers auf die einfachen Bewegungen; weil der vervollkommete Kunſtfleiß an die Stelle einer unendlichen Menge Bewegungen tritt, und verurſacht, daß dieſe Bewegungen weniger nothwendig ſind, und weniger wiederholt werden.

Bei ſo einer Nation, wie ich ſie vorausſetze, wird ſich, wie ich glaube, unter den Bewohnern der Hauptſtadt, und

unter

unter den Bewohnern des Landes, besonders des von der Hauptstadt entfernten ein Unterschied vorfinden, der bemerkungswürdig genug ist. Gewisse Fehler der zwecklichen Bildung (conformation) werden bei den Städtern weniger bemerkbar seyn als bei den Landleuten, weil bei den ersten die Kunst diese Fehler zu verbergen eingeführt ist, und weil der Kunstfleiß da wirksam ist, um sie zu verhüllen und wegzulügen.

Die Bewegungen der Landleute werden öfter beziehlich auf ihre Bildung seyn, die daher auch einige Modifikationen erfahren wird.

Die Bewohner des Landes bedienen sich im Allgemeinen des Wortes Schönheit nur selten; aber sie unterscheiden, sie loben, sie schätzen sie. Die Stärke, die Biegsamkeit, die Gewandheit, und folglich auch die Art Idee, die sie von der Schönheit und von der Vollkommenheit haben, zielen bei ihnen auf die Zweckmäßigkeit der Bildung zu den Handlungen die dem Menschen eigen sind.

Endlich wenn man in der Hauptstadt eines zivilisirten Volkes Kleidungen trägt, die weder die Proportionen noch die Fügungen der Glieder sehen lassen; wenn die Trachten der Frauenzimmer Nichts weiter als den Kopf, einen kleinen Theil des Busens, der Arme und der Extremitäten der Füße offenbar lassen, dann kann das Wort Schönheit wohl nicht viel mehr als die beste Bildung des Kopfes, des Busens, des Armes und des Fußes bedeuten.

Uebungen, und Vergnügungen wie die Jagd, der Tanz, die Spiele der Gewandheit unterhalten, das ist wahr, die Ideen der Vollkommenheit. Die Schauspiele würden vielleicht auch mit helfen sie aufzubewahren, wenn dabey die Natur nicht zu oft durch Ziereréien, und zuweilen durch die tollsten Uebereinkünfte, verändert und verunstaltet würde.

Also wird sich die ursprüngliche Idee der Schönheit bei zivilisirten Nationen verlieren? Mit Nichten. Die Künste erhalten sie.

Die Skulptur und Malerei erweckten die Griechen, die Schönheit des Körpers zu studiren, zu erkennen und festzu-

setzen *). Sie hatten diese Ideen entwickelter, gefühlter, und folglich auch evidenter, als wir sie haben, weil sie Spiele, Fechtereien und Uebungen (exercice) hatten, die ihren Augen den Bezug der Proportionen der Theile auf den Gebrauch derselben sehr oft vor Augen stelleten.

Die Griechen, geschaffen, die Künste zu genießen und zu beurtheilen, waren unterwiesen zu empfinden und zu richten, da es zu eben der Zeit ihre Künstler im Wählen und Nachahmen waren.

Ihre Bildsäulen wurden Regeln. Man hat sie kopirt, man hat sie vervielfältigt. Metalle und Marmore haben sie uns aufbehalten. Die Malerei hat sich nach diesen Modellen gerichtet. Unsere Künstler vergleichen sie noch alle Tage in ihren Werkstätten mit der enthülleten Natur; und es geschieht auf diese Art, daß durch den Dienst der Künste Betrachtung und überlegtes Studium den Menschen das Bild der Schönheit wiedergeben. Luxus und Verderbniß der Sitten nimmt ihnen in gewissen Maaße die Wirklichkeit hinweg.

Um wieder auf unsere Bahn zu kommen werde ich bemerken, daß die Details der Theile, keine wohlgegründete Schönheit haben können, als in so fern ihre Proportionen und ihre Dimensionen sich auf ihren Gebrauch beziehen; und von dieser Ursache kommt es, daß mehrere Theile des menschlichen Körpers keine festbestimmten Schönheiten haben, oder daß sie keine andern als willkührliche zu haben scheinen.

Bei den Nationen, wo das Klima, Sittlichkeit und Gewohnheit den Individuen erlaubt, sich weniger verhüllt zu tragen als wir, müssen alle Theile eine allgemein zugestandene Schönheit haben. Wann aber diese Nationen nicht aufgeklärt sind, dann existiren die allgemeinen Begriffe, überdachte Kennt-

*) Die wahrhafte Dichtkunst, die Dichtkunst, welche der Natur konform ist, die die Bewunderung verschiedener Jahrhunderte vereinigt, trägt eben so wie die Bildnerei und Malerei dazu bei, die einfachen und primitiven Ideen zu erhalten. (Note des Verfassers.)

Kenntniſſe, Bemerkungen, endlich die Künſte, und eine unendliche Menge zufälliger Ideen, welche ſich von ihnen herleiten, gar nicht, oder ſie ſind ſehr unvollkommen. Griechenland, auf das man immer zurückgeführt wird, wenn man von Künſten ſpricht, bot, wie ich ſchon geſagt habe, die Nacktheit des Körpers dar, wenn auch nicht im gewöhnlichen Brauche, doch zum wenigſten in den Uebungen, in den Spielen und Schauſpielen, die ſich unaufhörlich erneuerten.

Die Uebungen und die Spiele zeigten alle Theile in Handlung, und ließen die Proportionen und Dimenſionen dieſer Theile, mit ihren Beſtimmungen aufs Beſte vergleichen.

So etablirten die Griechen nicht allein die allgemeine Schönheit des menſchlichen Körpers, ſondern auch die beſondere Schönheit der größten Anzahl der Theile des Körpers.

Noch iſt übrig nach dieſen Bemerkungen die Theile, die zur Bewegung des ganzen Körpers mitwirken, und die, die keinen Theil daran haben, oder denen nur beſondere Bewegungen überlaſſen ſind, zu unterſcheiden. Von der leztern Art iſt zum Beiſpiel der Kopf und beſonders alle die Theile, aus welchen er beſteht.

Man kann keinesweges die Schönheit der Naſe, der Augenbraunen, der Haare, und nicht einmal ganz die Schönheit der Augen, der Lippen und des Mundes auf die Bewegung beziehen. Aber jeder dieſer Theile hat indeſſen einige eigene Bewegungen für den beſondern Gebrauch, die mehr oder weniger durch die Proportionen und die Dimenſionen, welche das Ungefähr oder der Zufall verſchiedener Art ihnen gab, begünſtigt oder nicht begünſtigt ſind.

Wir fangen bei der Form des Kopfes an, weil ich von dieſem zuerſt geſprochen habe.

Die Form des Kopfes kann rund oder wohl der Länge nach oval ſeyn, oder auch ausgedehnt in der Breite.

Iſt er rund, ſo haben die Theile, die man daran bemerkt, und die der Entwickelung beraubt ſind, die ihnen eine längere Dimenſion verleihen würde, weniger Leichtigkeit und Geſchick-

lichkeit, ihre Funktionen zu erfüllen. Von einer andern Seite betrachtet, sind die Theile in dieser Formung zu sehr aneinander gedrängt; geben auch denen, die auf das Ganze achten, nicht die Befriedigung der Vollkommenheit und das Vergnügen der Annehmlichkeit.

Findet sich der Kopf von einer Form, die in die Breite ausgedehnt ist, so ist diese Proportion der allgemeinen Form des Körpers, die sich von Theil zu Theil erhebt, ganz ungünstig, ganz widersprechend. Der lezte dieser Theile muß also wohl mehr länglich als breit seyn.

Ein zu großer Kopf läßt auch ein zu großes Gewicht fühlen, das dem Halse und den Schultern beschwerlich seyn muß, und welches also die Empfindung der Leichtigkeit und Abgemessenheit stört.

Ist endlich der Kopf oval der Länge nach, und so proportionirt, daß seine Dimensionen ein angenehmes Verhältniß darstellen, so hat er die Schönheit, die ihm zukommt, die für ihn paßt. Diese ovale Form erwartet man über die ganze Oberfläche des Kopfes. Wo sie vorhanden ist, haben alle Theile eine schickliche Stellung, springen gehörig über einander hervor, und schaden sich nicht in dem wechselseitigen Verhältniß. Wir empfinden ein angenehmes Vergnügen wenn wir ein nach einer schönen ovalen Rundung gewölbtes Gesicht bemerken, und wir sind den Augenblick veranlaßt durch diese kühne, sprechende wogende Form, das Gesicht, an welchem sie sich befindet, schön zu nennen. Platte Gesichter mißfallen. Sie sind, wie man sich mit einer der Architektur abgeborgten Redensart ohne Bewegung ausdrückt. Man sehe den Kopf von vorn, man seh' ihn von der Seite, immer hat er einerlei Umriß. Auch haben dann die Theile des Gesichts zu wenig Hervorsprung, zu wenig bemerkbare Dimension.

Noch muß ich einiges von der Form der Köpfe, wo das Gesicht statt der oval erhabenen Fläche eine ungleiche oder gar einge-

eingedrückte hat, erwähnen. Alle Theile des Gesichts sind durch diese fehlerhafte Form von der gewöhnlichen Bildung abgeändert, schaden sich wechselseitig, und bringen eine ganz widersinnig gestaltete Physiognomie hervor, die, weit entfernt sich den Namen der Schönheit zu erwerben, vielmehr oft ein Lächeln erweckt, das aufs Ridikül hindeutet.

Die Physiognomien, die man komische zu nennen pflegt, haben gewöhnlich mehr oder weniger von der zu erhabnen oder zu eingedrückten Form. Die Theatermasken, die Lachen erregen sollen, borgen von ihnen ihre verschiedenen Charaktere. Sie verbinden hiermit noch die Unregelmäßigkeiten anderer bis zum Uebermaaß ungestalteter Theile. So hat die Larve des Harlekins an einem runden Kopfe eine platte Nase, einen zurückgezogenen breiten Mund, kleine Augen ꝛc. Es würde sehr leicht seyn, nach diesen Elementen Beobachtungen so wohl in der Gesellschaft als auf dem Theater anzustellen; ich überlasse das aber den Beobachter und Artisten.

Ich gehe nun zu den Theilen des Kopfes.

Die Nase kann, um nur ihre allgemeinsten Abformungen zu betrachten, kurz oder lang, breit oder schmal, in der Mitte oder am Ende erhaben seyn.

Kurz, ist sie unproportionirt gegen die andern Theile, sie entdeckt dieselben dem Auge zu sehr, und nimmt den Platz, der ihr bestimmt ist, nicht gehörig ein. Das ist aber noch nicht Alles. Sie hat Unbequemlichkeiten für den Ton der Stimme, und für das Athemholen, woraus noch andere Inkonvenienzen entspringen. Es ist daher natürlich, daß diese Form der Schönheit dieses Gesichtstheiles ganz widrig zu seyn scheint, besonders unter Menschen, die beobachten, und bei welchen die Künste kultivirt werden.

Wenn die Nase zu lang ist, so walten andere, den nur genannten entgegengesezte Unbequemlichkeiten ob, die sich ebenfalls mit dem Namen Schönheit nicht vertragen. Eine übermäßige Länge verdeckt verschiedene Theile des Kopfs in mehreren Ansichten, und steht mit denen, die selbst gut proportionirt sind, in dem übelsten Mißverhältniß.

Die Dicke hat ihre eigenen besondern Unschicklichkeiten, und eben so

Die Plattheit, Flachheit oder Niedergedrücktheit.

Die Adlernase oder Habichtsnase ist, wenn sie zu sehr ausgebogen ist, widrig und häßlich.

Ist die Nase im Gegentheil eingebogen oder hohl, so hat sie auch noch einige der erwähnten Unschicklichkeiten, und sie erweckt die Idee eines gewissen läppischen kindischen mit Voreiligkeit gepaarten Benehmens, das man im gemeinen Leben Naseweisheit zu nennen pflegt.

Aber hat endlich die Nase eine Dimension, einen Umriß von der Form, wie wir sie an den antiken Statuen des Apolls und des Antinous finden, dann erkennen ihr wir gern nach den beigebrachten Erkenntnissen, den Namen der Schönheit zu, der ihr gehört.

Die Haare sind dem Menschen nothwendig, oder sie schienen es ohne Zweifel der Natur zu seyn, die ihn formte. Ihre Farbe steht in mehr oder weniger günstigem Verhältniß mit der Farbe der Haut. Die Verhältnisse, die dem Auge am mehresten schmeicheln, erhalten den Namen der Schönheit. Man muß bemerken, daß, wie diese Verhältnisse keine so absolute Idee der Nutzbarkeit und der Nothwendigkeit einschliessen, wie die meisten andern, die Urtheile über diesen Gegenstand auch am willkührlichsten sind. Bei den Alten wurde das goldfarbige Haar, als das schönste von den Dichtern proklamirt. Diese Farbe ist auch im Farbensystem der Malerkunst die wohlpassendste; denn Braun und Schwarz bilden manchmal zu starke Kontraste, und diese Farben, die der Veränderung in Gemälden so unterworfen sind, verderben oft die Uebereinstimmung. Die Goldfarbe hingegen vereinigt sich gut durch die Abstufungen die ihr eigen sind, mit den frischen, weissen und belebten Tinten der Haut. Und daher ziehen sie auch noch unsere Künstler den andern Haarfarben vor; aber wir erlauben ihr nicht so viel Vorzug in der Natur, vielleicht weil sie Unbequemlichkeiten mit sich führt, welche durch zufällige Nebenideen der Idee der Schönheit entgegen wirken.

Die

Die Biegſamkeit und die Länge der Haare tragen auch zu ihrer Schönheit bei, weil dieſe Eigenſchaften zur Bewegung beytragen; vorausgeſetzt daß man ihnen die Freiheit ließ, zu der ſie die Natur beſtimmte. Wenn man ſie, die ihrer urſprünglichen Abſicht nach fliegen ſollen, in keine andern Bauſche zwingt, ſie nur ſo wenig als möglich an ihren äuſſerſten Enden von ſelbſt Locken bilden läßt, dann müſſen ſie nothwendiger Weiſe auch ihren Theil an der Schönheit haben. Sie behalten dieſen Theil auch noch ſo lang, als die Haarkräuslerkunſt ſich nicht zu weit von der Abſicht der Natur entfernt: und weder die Dichter noch die Romanſchreiber haben ſie je ihrer Rechte beraubt.

Die Vertheilung der Haare an den Rändern der Stirn und der Schläfe mußte die Augen derer, die, empfindlich für jede Art der Schönheit, ſie in allen ihren Abſtufungen und Modifikationen verfolgen wollten, auf ſich ziehen. Die Regelmäßigkeit geht unter die Elemente dieſer Art Schönheit über. Die Meiſterſtücke der Alten zeigen nur ſelten dieſe ſymmetriſchen, mehr oder weniger vorgerückten, Diſpoſitionen, welche einige Theile der Haare, die man bei uns wohlgepflanzte nennt, und die man unter die Zahl der Annehmlichkeiten rechnet, darbieten.

Die Schönheit der Stirn könnte ſehr arbiträr ſcheinen; allein die Ideen der Schicklichkeit, die vom Geſchlecht, vom Alter und vom Stande abhängen, haben Grundſätze aufgeſtellt, von denen man Rechenſchaft geben kann.

Eine offene Stirn erweckt allgewöhnlich die Idee der Freimüthigkeit, zuweilen auch ſo gar die Idee der Kühnheit. Uebrigens aber kann man auch dieſem Geſichtstheile zu viel Fläche geben und dadurch den andern abhängigen Proportionen ſchaden. Eine große Stirn misfällt nicht an einem Kriegsmanne, weil Muth und Kühnheit dieſem Stande anpaſſen. Auch mißfällt ſie nicht an einem Greiſe, wo die Zeichen und der Charakter des Alters zwar die Ideen der Kühnheit und Verwegenheit nicht zulaſſen, wohl aber die Ideen der Wir-

kungen der Zeit erwecken, an welche sich dann ein sanfter Ernst, die Frucht der Ruhe und der Vernunft freundschaftlich anknüpft.

Eine kleine und zu enge Stirn hat den Fehler der Unproportionirlichkeit, und erweckt die Idee des Fehlers der Entwickelung der Theile.

Die Dimensionen der Augenbraunen könnten auch noch ganz gleichgültig scheinen; aber die Augenbraunen haben ihren sehr nutzbaren Gebrauch. Sie geben dem Auge gegen mehrere schädliche Zufälle Schutz, die ihnen gewöhnlich immer drohen. Hernach hat sie die Natur mit Bewegung begabt, die gar viel beiträgt, Empfindungen, Affekte und Ideen auszudrücken.

Die Farbe der Augenbraunen hat einen sichtlichen Zusammenhang mit der Farbe des Haares und der Haut.

Wenn die Augenbraunen zu klein sind, so erfüllen sie ihre natürliche Bestimmung nicht genung. Sie umzirkeln das Auge nicht, dienen auch nicht zum Ausdruck, sondern sie schwächen, sie entnerven vielmehr, um so zu sagen, seine Sprache.

Die Augen, die zu sehr wichtigen, thätigen und angenehmen Funktionen bestimmt sind, haben, wie mich dünkt, sehr wohl erlangte Rechte auf die Schönheit, besonders wenn sie groß, geistvoll, feurig und durch ihre Beweglichkeit fähig sind den Charakter der Gegenstände, die sich in ihnen abbilden, anzukündigen, oder die Seelenstimmungen bei Wahrnehmung eines jeden Gegenstandes auszudrücken, wodurch sie selbst einen mit jener Stimmung zusammenhangenden bedeutsamen Ausdruck annehmen.

Der Mund, wenn er zu groß ist, hat physische Unbequemlichkeiten und Unschicklichkeiten, die ihm den Anspruch auf Schönheit versagen.

Ist er zu klein, dann schadet seine Enge der Sprache, auch hat er noch andere Mangelhaftigkeiten, die den Nebenideen der Schönheit widrig sind. Ueberdieß verderbt auch das Uebermaaß seiner Großheit oder Kleinheit allemal den Zusammenhang

hang der Proportionen der übrigen Theile, welches um so auffallender ist als das Gesicht der vorzügliche Augenpunkt des Beobachters und überhaupt jedes Anschauers ist.

*) (Die Wangen müssen sanft gerundet seyn, um die so wohlgefällige Idee der Vollendung und des körperlichen Wohlstandes zu erwecken.

Eingefallene Wangen mißfallen, weil sie unförmliche Vertiefungen darstellen und die traurigen Ideen der Kränklichkeit oder des Mangelleidens aufregen. Doch können sie relativ den Namen der Schönheit verdienen, wenn sie die Wirkung eines gerechten interessanten Grames sind, der durch sie nur um so eindringender zu einem theilnehmenden Herzen spricht.

Bausebacken sind der Ausdruck einer wohlgenährten Kindheit, und folglich wirken sie nur auf Sinn und Herz, aber nicht auf den Verstand. Bei erwachsenen Personen zeigen sie Schlemmerei an, und sind also mißfällig. Ueberhaupt ziehen sie die Ideen des Windes und des Blasens herbei, die durch das Nichtsolide, was sie bei sich führen, dem Gegenstande, der mit ihnen begabt ist, eben so nachtheilig wird, als die Idee des Zusoliden, welche Unthätigkeit, Indolenz und Geistesträgheit involvirt.

Das Kinn erhält endlich auch aus denselben Ursachen unter Menschen und Künstlern, die die Modifikationen der Schönheit bis in ihre Details beobachten und studiren, verschiedene mehr oder minder vortheilhafte Qualifikationen.

Ein zu langes Kinn verliert die gefällige Harmonie mit der Länge der Nase und der Stirn. Ein zu kurzes hat dasselbe widerliche Schicksal, und giebt zugleich dem Munde nicht die gehörige Unterlage, wodurch das Gesicht eine ekelhafte thierische Bildung erhält. Ein breites Kinn schließt das Oval des Gesichts nicht harmonisch genug; ein schmales spitziges,

*) Folgende Bemerkungen verdankt der Herausgeber der Liberalität eines denkenden Freundes.

verderbt die Schönheit der Eiform ganz und gar, und erweckt noch zufälliger oder vielleicht auch mehr als zufälliger Weise die Idee eines schadenfrohen Charakters.

Ein Kinn ohne Einschnitt ermangelt der Schönheit der Mannigfaltigkeit der Form, und zeigt Plumpheit im Gefühl wie in den Ideen an.

Das Ohr ist durch die unter uns gebräuchlichen Kopfbekleidungsarten, noch mehr aber durch das absichtliche Ueberbinden und Niederpressen derselben von den Hebammen und Müttern seiner natürlichen Form entwöhnt. Allein die abstehende vorwärtsgebeugte Gestaltung derselben, die man als die zweckmäßigste und also auch ursprüngliche angiebt, weil sie den Schall, der dem Gesicht entgegen kommt, besser auffängt, hat Nichts weniger als Schönheit, welche die Natur doch nirgends nebst der Absicht der Zwecklichkeit aus der Acht ließ, an sich. Ja das Ohr ist nicht blos zum Hören von vornen bestimmt, sondern es soll den Schall von allen Seiten auffassen, um das Auge, das nur einen Theil des Raums, in dem es sich befindet, übersieht, dahin zu lenken.

Zu große Ohren nennt man nicht mit Unrecht Eselsohren. Sie verunzieren den Kopf, an dem sie angebracht sind, eben so sehr als sie eine ungünstige Idee von dem Verstande, der ihn bewohnt, darbieten. Die gefälligste Form des Ohres ist muschelartig mit einer sanften Einbiegung gegen das Läppchen zu, welches nie so groß seyn darf, daß man es einen Lappen nennen könnte.

Der Hals verlangt eine sehr bestimmte Proportion um weder zu stark zu seyn, und den Ideen der Unbequemlichkeit und Halsstarrigkeit Raum zu geben; noch zu dünn, wo der Kopf zu schwach unterstützt scheinen würde. Ein sehr langer Hals trägt den Kopf wie auf einer Stange und scheint ihn dem Schwanken auszusetzen; ein zu kurzer legt den Kopf zu tief auf die Schultern und beraubt den Totalumriß des Körpers der Schönheit der Geschlankheit und der gehörigen Ausstreckung.

Noch

Noch verlangt man vom Halse, daß er fein gegen die Schultern auslaufe, sich sanft mit dem Busen vereinige, und frei von den Fehlern so mancher Hälse, der Schiefheit und Kröpfigkeit nämlich sey.

Ein zu gerade aufgerichteter Hals ist widernatürlich und verräth entweder Steifheit der Wirbelbeine oder unglückliche Ziererei. Im ganz natürlichen Zustande ist der Hals Etwas vorwärts geneigt; aber er muß es nicht zu sehr, nicht zu schiebend seyn, wie man das oft in guten Zeichnungen und selbst an antiken Figuren trifft, sonst stößt er gar unsanft gegen die Empfindlichkeit des Schönheitsgefühls.

Die Hand hat ihre eigene und zwar sehr delikate Schönheit. Man findet viel eher ein schönes Gesicht als eine wirklich schöne Hand, seyes nun daß die Natur sie wirklich seltner bildet, oder daß der häufige oft angestrengte und beschwerliche Gebrauch derselben die schön angelegten umstaltet und verderbt.

Ist die Hand zu groß, so wird sie allemal mißfallen und wären auch ihre einzelnen Theile auf's Schönste proportionirt. Wenn man sie auch nicht geradezu Tazze nennen will, so wird sich doch die schönheitswidrige Idee der Tazze nicht auf die Seite schieben lassen. Körperliche Stärke erweckt Achtung; Uebermaß derselben Furcht mit Geringschätzung.

Eine kleine Hand hat die Schönheiten der Niedlichkeit, der Leichtigkeit und der Gewandheit, und sie ist uns daher um so wohlgefälliger.

Eine zu kleine Hand hat den Fehler der Schwäche, der Unzulänglichkeit und der Winzigkeit, sie mißfällt also, weil sie ihrem Zwecke nicht entspricht.

Zur gerechten und angenehmen Größe der Hand muß noch eine gute Proportion und Dimension der Finger und eine feine, ebene und gerundete Fleischigkeit kommen, wenn wir sie ganz schön nennen sollen.

Lange Finger erwecken die Idee der Gebrechlichkeit und der Greifsucht; kurze erfüllen ihre Absicht nicht, und scheinen zu stumpfig als daß sie gefallen könnten.

Der

Der Finger darf nicht spitzig seyn wie ein Bohr, aber auch nicht stumpf. Er soll sich sanft verjüngen und mit einer feinen Rundung schließen.

In der Lage und Haltung der Hand liegt viel Ausdruck, der zugleich so mannigfaltig als der Spielraum der Hand groß ist. Der Maler muß die Bedeutsamkeit der verschiedenen Lagen und Haltungen fleißig beobachten und studiren. Er wird hier Ausdrücke finden, die er in keiner andern Wendung des Körpers, in keinem Zuge des Gesichts so deutlich, so bestimmt sprechend aufstellen kann. Das Zeigen, das Bitten, das Verlangen, das Abstoßen, das Bedecken, das Schirmen, das Locken, das Strafen, das Schmeicheln, das Liebkosen, das Festhalten, wo sind sie merkbarer als in den verschiedenen Richtungen der Hand? und wodurch offenbaren sich die ihnen entsprechenden Gefühle und Seelenstimmungen im wortlosen Gemälde besser als in ihrem Gestenspiele? Die Hand ist das thätigste und wirksamste Werkzeug des Wollens und Nichtwollens, und am meisten fähig, sehr vielfache Handlungen darzustellen.

In der Lage der Finger gegen einander findet sich ebenfalls eine große Mannigfaltigkeit von Schönheit. Eine geschlossene Hand ist an und für sich nicht schön, eben so wenig die, welche die Finger aneinander drängt; und noch weniger die, welche sie aussperrt.

Die Finger wollen in der Malerei, wenn sie nicht in Arbeit sind, gruppirt seyn, sie müssen Verschiedenheit in ihrer Lage haben, die man auch dann noch verlangt und gern sieht, wenn sie beschäftigt, ohne übermäßige Kraftanstrengung beschäftigt sind.

Da wir unsere Füße nicht blos tragen, so kommt die wahre Schönheit des Unterfußes nur selten in Betracht. Den Modelideen nach, ist ein kleiner spitziger Fuß schön, ob er gleich dem Entzwecke, zu dem ihn die Natur bestimmte, in dieser winzigen Form nur schlecht entspricht. Die Schönheiten der Zehen und der Ferse, so wie des Anlaufs gegen das Schienbein gehen unserm Auge unter der zwängenden Bedeckung des Schuhes

Schuhes verloren. Durch den Gebrauch des heutigen Schuhes weicht unser Fus von dem Fuße der Griechen, und dem Fuße des Kindes der Natur gar merklich ab. Die Zehen sind aneinandergedrängt, über einander geschoben, haben ihre Beweglichkeit gröſsten Theils entweder nicht erlangt, oder wieder verloren, und vermögen also nicht die Dienste zu leisten, die sie eigentlich leisten sollen. Der Oberfuß ist niedergedrückt, und überhaupt der ganze Fuß mehr lang und mehr schmal als die gute Form erlaubt, weil er sich leichter schmal pressen, als an der nun nöthigen Ausdehnung in die Länge verhindern läßt.

In der Form und Dimension der Füße und Schenkel zeigt sich eine Schönheitsempfänglichkeit, über die nur die geübtesten Schönheitskenner zu richten vermögen. Wenn das Bein die zum Körper passende Länge und Streckung hat, dann erfodern noch die Lagen seiner Muskeln und ihre Stärke ein sehr bestimmtes Verhältniß, um in den Umrissen schöne Wellenlinien zu bilden und zugleich die Idee hinlänglicher Kraft damit zu verbinden. Der vatikanische Apoll hat schöne Schenkel, aber vielleicht sind sie doch — das Verhältniß der Schlankheit nicht aus den Augen verloren — ein wenig zu eingedrückt.

Die Form der Hinterbacken, hat besonders Beziehung auf das Geschlecht. Sie sind beim Weibe allemal voller und fleischhaltiger als beim Manne; doch so viel eigenen Reiz sie auch dem andern Geschlechte durch ihre Völle ertheilen, so leicht können sie der Harmonie des Ganzen durch ihre Uebergroßheit, die sie zu lastbaren Fleischklumpen macht, schaden.

Noch Vieles könnt' ich über die Formen und Dimensionen des Bauches, der Hüften und der Seiten, und des Rükkens, und der Geschlechtsglieder anführen; ich enthalte mich aber der weitern Detaillirung und sage nur noch Einiges über Brust und Busen.

Die Schönheit der Brust besteht beim Manne in der Breite, Geräumigkeit und der dadurch bezeichneten Stärke desselben. Beim Maler beschränkt sie sich auf Schmalheit, Wölbung und Fleischigkeit.

Der

Der Busen des Mädchens, — welcher empfindsame Artist, welcher Schönheitskenner weiß nicht welcher Vollkommenheit, welcher reizvollen Schönheit er fähig ist. Er ist das sprechendste Zeichen der ehrwürdigen Bestimmung des Mädchens, und zugleich das einladendeste, sie dieser Bestimmung durch zärtliche Liebe zu nähern. Diese vollen Halbkugeln, aufgepflanzt auf einer erhabenen Wölbung der Brust, schwesterlich ruhend neben einander, sich haltend durch ihre eigene inwohnende ungeschwächte Kraft: wie schön, wie herrlich schön sind sie. Schöner ist die Rose wenn sie die Knospe durchbricht; die aufgeblühte ist ohne diese Kraft und erinnert ans Verblühen.

Das gewaltsame Heraufschnüren des Busens aus Eitelkeit, nimmt ihm seine schöne Form mit der er nur in der Freiheit prangt, und raubt ihm die edle Elastizität, die ihm Leben und Vermögen giebt, seine ursprüngliche Form immer zu erhalten. Ein solcher gequälter Busen, wie häßlich ist er in seiner herabhängenden Schlaffheit; wie ekelhaft wenn er in den Jahren der Blüte schon an Entblätterung der saftberaubten zerdrückten Rose erinnert!

Ein sehr großer Busen kann seine Schönheit hinter der halbverbergenden Hülle haben; aber er ist Fehler in Betracht der ganzen Form, zu der er mißstimmt.)

Anhang zu Schönheit.

Schön

Der Artikel: Schön ist einer der unfruchtbarsten in diesem ganzen Werke, und wenn ich gestehn muß, daß ich den Sinn mehrerer Stellen darin nicht fasse, so liegt die Ursache davon gewiß nicht sowohl in dem Grade von Aufmerksamkeit und Anstrengung, womit ich sie gelesen, als vielmehr in der Verwirrtheit und dem Schwankenden der Ideen des Verfassers. Kaum daß man aus der ganzen von ihm zusammengeworfenen Masse von Bemerkungen den interessanten Hauptgedanken

danken herauswindet: daß Sinn, Geist und Herz zugleich befriedigt werden müssen, wenn der Genuß des Schönen erfolgen soll, daß dieser Genuß nur aus den harmonisch vereinigten Gnügungen der Sinnen, des Geistes und des Herzens resultiren kann.

Die folgende Entwickelung der wichtigern Theorieen über das Schön., steht mit dem Artikel des französischen Verfassers in gar keinem Zusammenhange.

Vor Erscheinung der Kantischen Kritik der ästhetischen Urtheilskraft waren die herrschendesten Methoden über das Schöne zu philosophiren: 1) die skeptische, 2) die empirische, 3) die rationale;

1) der Skeptiker in Sachen des Geschmacks leugnet die Möglichkeit allgemeingeltender Gründe, das Schöne anzuerkennen, und zu beurtheilen. Er verneint, daß sich die objektiven Merkmale des Schönen angeben lassen, zugleich aber auch, daß sich für diejenigen subjektiven Vermögen des Menschen Prinzipien auffinden lassen, welche beim Auffassen, Beurtheilen und Genusse des Schönen thätig sind. Er nimmt die Gründe für seine Behauptung her: a) von der Verschiedenheit der Merkmale der sogenannten schönen Gegenstände; b) von der geglaubten Unmöglichkeit, bestimmte, und allgemeingeltende Gesetze derjenigen Vermögen zu entdecken, durch welche wir der ästhetischen Urtheile fähig sind; c) von der Verschiedenheit der geistigen und körperlichen Anlagen der Menschen, bei welcher ihm Uebereinstimmung in Sachen des Geschmacks gar nicht möglich scheint; d) von den zahllosen Abweichungen der Menschen in ihren Urtheilen über Schönheit. Das Räsonnement des Skeptikers geht in das Resultat über: es lasse sich über Geschmackssachen gar nicht streiten, weil, wo alle Prinzipien fehlen, ein vernünftiger Streit gar nicht möglich ist.

2) Die empirische Methode, entscheidet, ohne sich auf höchste Prinzipien und überhaupt Vernunftbegriffe zu stützen, über die Natur des Geschmacks und der ästhetischen

schen Empfindungen, aus Erfahrung, Beispielen und Geschichte. Und, obwohl die Ausüber dieser Methode von allgemeinen Grundsätzen zur Bestimmung der Urtheile nichts wissen wollen, so schmeicheln sie sich dennoch, allgemeingültige Regeln für das Schöne der Natur und Kunst aufstellen zu können, indem sie auf eine gewisse Einhelligkeit unter den Gefühlkräften der verschiedenen Menschen rechnen, welche sie dennoch nicht genauer zu bestimmen und zu erklären pflegen.

Einer der scharfsinnigsten Empiriker ist unstreitig der berühmte Burke, Verfasser des philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the sublime and the beautiful. Lond. 1757. 8. (deutsch übers. von Herrn Garve, Riga, 1773.) Burke deutet in der Einleitung seines Werkes sehr treffend, auf Gründe der Geschmacksurtheile hin, welche ursprünglich in allen Menschen liegen „Wahrscheinlicherweise, sagt er: ist der Maasstab der Vernunft und des Geschmacks für alle menschliche Wesen derselbe. Denn gäbe es nicht solche, allen Menschen gemeinschaftliche, Grundsätze der Urtheile und der Empfindungen; so gäbe es keinen so beständigen regelmäßigen Einfluß, weder auf ihre Vernunft, noch auf ihre Leidenschaften, als zur Errichtung und Aufrechthaltung der gesellschaftlichen Verbindungen im menschlichen Leben nothwendig ist. Gewisse Maximen der gesunden Vernunft scheinen sogar auch bei den ungelehrtesten stillschweigend angenommen zu seyn, und, wenn der Geschmack nicht mit eben so gutem Erfolg angebaut worden ist, so liegt die Schuld nicht an der Unfruchtbarkeit der Materie, sondern an dem Mangel, der oder Nachlässigkeit der Arbeiter. Die Bewegungsgründe sind in dem einen Falle nicht so dringend, wie in dem andern; wenn die Menschen in ihren Meynungen über Sachen des Geschmacks von einander abgehen, so sind die Folgen davon nicht so wichtig. Außerdem würde die Logik des

Geschmacks

Geschmacks zu einer eben so vollkommnen Richtigkeit gebracht worden seyn, als die Logik der Vernunft.

Der Geschmack ist nach Burke kein eigenthümliches Vermögen, er ist Resultat von der Zusammenwirkung der Sinne, der Einbildungs- und der Urtheilskraft; wiefern die Grundlage derselben in allen menschlichen Geistern einerlei ist, so ist es auch die Anlage des Geschmacks in allen, und die Gemeinschaftlichkeit derselben wird mit gutem Grunde bei aller Philosophie über das Schöne vorausgesetzt.

Schönheit ist ihm diejenige Beschaffenheit, oder Beschaffenheiten eines Körpers, durch welche er Liebe, oder eine dieser ähnliche Leidenschaft erregt. Er unterscheidet das Vergnügen an der Vorstellung des Schönen von der Begierde nach einem Gegenstande, dem heftigen Bestreben, einen Gegenstand zu besitzen, der ihr in ganz andern Hinsichten gefällt, leugnet aber nicht, daß sich nicht zuweilen diese Begierde mit jener Liebe zum Schönen vermischen könne. Nicht Proportion, nicht Nützlichkeit, nicht Vollkommenheit sind nach ihm Quellen der Schönheit; Schönheit ist vielmehr eine besondre Eigenschaft der Körper, die auf eine mechanische Art auf die Seele wirkt.

Burkes Beobachtungen über die Eigenthümlichkeiten schöner Gegenstände sind bei aller ihrer Feinheit unzureichend. Er führt in Beziehung auf sichtbare Gegenstände Kleinheit, Glätte, sterige Abwechselung in den Linien mit sanften Uebergängen, Anschein von Zartheit und angenehmer Schwächlichkeit, Reinheit, Helle, gemäßigte Stärke, Mannigfaltigkeit der Farben an. Den subjektiven Zustand desjenigen, der die Schönheit empfindet schildert Burke blos in physischer Hinsicht: die Schönheit wirkt nach ihm durch eine Nachlassung aller festen Theile unsers körperlichen Baues.

Nach Burke hat vorzüglich Alison in s. Essays on the nature and principles of taste. Edinb. and. London 1790. gr. 4. (deutsche Uebers. Leipzig 1792. 8. mit einigen Zusätzen von mir) eine Sammlung lehrreicher Beobachtungen über das Schöne geliefert; denn blos darauf schränkt sich das Verdienstliche seines Werkes ein. Der Charakter des Schönen kommt nach diesem Weltweisen darauf hinaus, daß schöne Gegenstände, so wie erhabene der Einbildungskraft eine Menge verwandter Ideen zuführen, welche, einem Prinzip der Einheit zufolge, rührend sind, und er glaubt daher, um das Wesen des Schönen und Erhabenen zu bestimmen, nichts weiter thun zu dürfen, als daß er über unsre Ideenverbindungen bei schönen Gegenständen der Natur und Kunst Beobachtungen sammle *).

3) Unter der dogmatischen Methode verstehe ich jeden Versuch die Empfindungen des Schönen aus unveränderlichen, nothwendig wirkenden Gründen zu erklären, bevor man die Urtheile über Schönheit nach ihrem gemeinschaftlichen Inhalte und Form analysirt, und über die subjektiven Bedingungen ihrer Möglichkeit Nachforschung angestellt hat. Dieß geschieht: 1) durch Behauptung eines ursprünglichen eigenen Sinnes für das Schöne in der menschlichen Natur; 2) durch Annahme eines Vermögens der Vernunft, die Vollkommenheit in den sinnlichen Gegenständen anzuerkennen

1) Unter den Neuern Weltweisen haben Hutcheson, u. a. einen ursprünglichen eigenen Sinn für das Schöne angenommen **).

Was schön sei, muß man nach Hutcheson eben so wenig fragen, als was sichtbar sei, und alles Schöne

*) Ich habe Alisons Methode über das Schöne zu philosophiren in einem der Uebersetzung seines Werkes angehängten Aufsatze geprüft. S. auch die Rec. der Allgem. Litter. Zeit. 1791. St. 119.

**) *Hutcheson* Enquiry in to the original of our Ideas of beauty and virtue, London 1726. 8. 1733. 8. — deutsch, Frankf. u. Leipz. 1762.

Schöne läßt sich nur dadurch bezeichnen, daß es ein Gegenstand der Erkenntniß für den innern Sinn ist. Dieser Sinn aber ist weder Sinnlichkeit, noch Verstand, noch Vernunft, noch alles zugleich, sondern ein eingepflanzter Sinn, vermittelst dessen wir die schönen Gegenstände unterscheiden, so wie der Sinn des Gesichts ein Vermögen ist, wodurch wir Begriffe von Farben und Figuren erlangen.

2) Schön ist, nach **Wolf**, was uns durch seine wahre oder scheinbare Vollkommenheit gefällt, und mehrere seiner scharfsinnigen Nachfolger, als Baumgarten, Meyer, Sulzer u. a. haben seiner Erklärung mehrere Bestimmtheit zu geben versucht.

4) Wenn man außer diesen Methoden noch eine besondre auszeichnen könnte, so wäre es vielleicht die Methode der ästhetischen Schwärmer, welche in dem menschlichen Geiste ursprünglich eingepflanzte Urbilder des Schönen zu finden glauben, Urbilder für menschliche Empfindsamkeit und Geschmack, an sich aber nur Nachbilder des höchsten Schönen, welches allein in Gott ist. Dieser Methode sind mehrere unter mannigfaltigen Einkleidungen gefolgt. „Da die Vollkommenheit, sagt Mengs: mit der Menschlichkeit nicht übereinstimmen kann, und allein bei Gott ist, von dem Menschen aber nichts wirklich begriffen wird, als was unter die Sinne fällt: so hat ihm der Allweise einen sichtlichen Begriff der Vollkommenheit eingeprägt, und dieser ist, was wir Schönheit nennen.“

Wenn ich die Versuche der philosophirenden Vernunft, den allgemeinen nothwendigen Zusammenhang im Reiche der Natur nach seinen letzten Gründen zu erforschen mit den Versuchen ebenderselben, das Wesen des Schönen zu ergründen, zusammenhalte, so finde ich zwischen der Richtung, welche sie in dem einen und dem andern Falle genommen, eine merkwürdige Gleichheit. Um die Prinzipien der unveränderlichen Ordnung der Natur und Erfahrung in ihrem Gebiethe zu entdecken,

cken, glaubte sie in die Natur der Dinge an sich eindringen zu müssen, und jenachdem sie für die Unmöglichkeit oder Möglichkeit davon entschied, waren ihre Resultate scheptisch, oder dogmatisch; um das Wesen des Schönen zu ergründen, glaubte sie, sich zuvörderst an die Gegenstände selbst richten zu müssen, als welchen die Eigenschaften anhiengen, wegen deren man ihnen das Prädikat des Schönen ertheilte, und ihre Resultate waren abweichend, jenachdem sie durch die Erkenntniß der Dinge selbst sich befriedigt oder nicht befriedigt glaubte.

Wenige schlugen den richtigern Weg ein, den Gemüthszustand desjenigen zu beobachten, der die Schönheit eines Gegenstandes beurtheilt, und die subjektiven Bedingungen aufzugreifen, unter welchen der menschliche Geist bei Rührungen einer gewissen Art den Gegenständen, die sie verursachen, Schönheit zueignet. Allein ihre Beobachtung gieng immer mehr auf Nebenumstände, denn auf die Hauptsache; statt mit Bestimmtheit diejenigen Eigenthümlichkeiten aufzufassen, die sich in allen Geschmacksurtheilen finden, haschte man mit Einseitigkeit nur nach jenen, die unter besondern Bedingungen bei gewissen Arten derselben eintreten.

Es war dem Urheber der kritischen Philosophie aufbehalten, zuerst diejenige Richtung zu treffen, in welcher allein die philosophierende Vernunft in Hinsicht des Schönen zu befriedigenden Resultaten führen kann, und seine in der That ganz neue Methode zieht unser Zutrauen um so sicherer an sich, da er durch seine frühere Schrift: Beobachtungen über das Schöne und Erhabene, längst gezeigt hatte, daß er, wenn es auf Reichthum und Feinheit der Beobachtung ankommt, keinem der empirischen Geschmacksphilosophen etwas nachgebe *).

Man

*) Man lese, um sich von der Wahrheit dieses Urtheils zu überzeugen, die feinen Bemerkungen über die Verschiedenheit zwischen dem Schönen und Erhabenen am Menschen überhaupt, und im Gegenverhältnisse beider Geschlechter. Einen Auszug liefert Herr Dreves in seinem lehrreichen Buche: Resultate der philosophierenden Vernunft über die Natur des Vergnügens, der Schönheit, und des

Man kann es als das Charakteristische der Methode zu philosophiren dieses Weltweisen ansehen, daß er, von welcher Seite er immer den geistigen Menschen betrachtet, in der dunklen und verworrenen Menge zufälliger, unsteter und wechselnder Erscheinungen Licht zu gewinnen, und aus dem bunten Gemisch derselben in bestimmten reinen Ideen die allgemeine unveränderliche Form zu ziehen weiß, an welche die Wirksamkeit jedes geistigen Vermögens ursprünglich gebunden ist. Dieß zeichnet seine Methode aus, in der Theorie des Erkenntnisvermögens sowohl, als in der des vernünftigen Willens, und eben dieß macht das Eigenthümliche seiner Philosophie über das Schöne.

Während alle Kritiker des Schönen sich in der Mannigfaltigkeit und Abweichung verlieren, welche unter den Geschmacksurtheilen der Menschen herrscht, während die Einen bei dem von ihnen vorgeschlagenen Wege mit gutem Grund verzweifeln, in dem Gewirr individueller Gefühle und Urtheile über das Schöne Einheit zu treffen, die Andern eine solche auf gut sophistische Weise zu erkünsteln suchen, entdeckt sein eindringender Blick bei der gar nicht zu berechnenden Verschiedenheit der Stoffe und Gegenstände Einheit der allgemeinen Form der Geschmacksurtheile, findet die Geister der Menschen auch da übereinstimmend, wo alle Denker vor ihm vergebens bemüht gewesen, wahrhafte Harmonie zu entdecken.

Wenn unsre Urtheilskraft einem Gegenstande das Prädikat des Schönen beilegt, so enthält das Urtheil, mit welchem es geschieht, folgende Bestimmungen, deren keine bei einem vollständigen und präcisen Geschmacksurtheile fehlen kann:

1) die Vorstellung des Gegenstandes verursacht Vergnügen, ohne alles Interesse für das Daseyn und den Besitz des Gegenstandes. Bei dem Angenehmen ist jederzeit eine durch den Eindruck erregte Begier nach dem Gegen-

des Erhabenen Leipzig 1793. Ueberhaupt findet man hier gleichsam den Kern der vorzüglichsten Geschmackstheorieen, auch im Besondern für bildende Kunst.

genstande Bedingung des damit verknüpften Vergnügens, so wie alles Wohlgefallen am Guten Interesse für die Wirklichkeit des Objekts der Moralität voraussetzt. Das Vergnügen am Schönen entspringt durch die bloße Auffassung der Form;

2) das Schöne erregt Wohlgefallen, welches der Empfindende als ein solches ansieht, welches auch bei jedem Andern mit der Auffassung der Form eintreten muß, ohne daß es irgend durch den Begriff des Gegenstandes erzeugt werde, welcher in der wohlgefälligen Form erscheint.

Jedes andre Wohlgefallen kann nur in sofern für allgemein nothwendiges Gefühl gehalten werden, als es angesehen wird, als entspringend durch den allgemein und nothwendig interessirenden Begriff eines Gegenstandes. Das Vergnügen am Schönen sinnt der Empfindende Jedem Andern als gemeinschaftliches Gefühl an, unabhängig vom Begriffe des Gegenstandes, bestimmt durch die bloße Form desselben.

3) Das Schöne erregt Wohlgefallen, indem man sich bei Auffassung desselben der Zweckmäßigkeit der Form zur Hervorbringung eines harmonischen Zusammenspiels des Verstandes und der Einbildungskraft ohne alle Absicht und Vorstellung eines objektiven Zweckes bewußt wird. Schönheit ist subjektive Zweckmäßigkeit eines Objekts, Angemessenheit seiner Form zur unmittelbaren Bewirkung von Uebereinstimmung des Verstandes und der Einbildungskraft.

4) Das Schöne erregt Wohlgefallen, welches der Empfindende für nothwendig erklärt, ohne diese Nothwendigkeit aus einem Begriffe zu folgern *).

Wenn

*) Lehrreiche Erläuterungen der Kantischen Analysis des Schönen enthält die in der Bibliothek der schönen Wissenschaften 43. B. 1. St. und die in der Allgem. Litter. Zeit. befindliche Recension der Kritik der Urtheilskraft. Letztere, eine Arbeit des Herrn Reinhold, ist auch dem 2ten Bande seiner Beiträge einverleibt.

Digitized by Google

Wenn diese Momente bei jedem Geschmacksurtheile wesentlich sind, so müssen sie von jedem gedacht werden, der von einem Gegenstande aussagt: er sei schön, allein es ist nicht nothwendig, daß sie deutlich gedacht werden, sie können es blos klar, oder wohl gar dunkel, eben so wenig, daß sie rein und unvermischt mit fremdartigen Merkmalen vorgestellt werden, welches aller Erfahrung zu Folge vielleicht nie der Fall ist, eben so wenig endlich, daß sich nicht in der Seele jedes Menschen gewisse an bestimmten schön genannten Gegenständen getroffene Eigenthümlichkeiten an sie anschließen sollten, welche dann durch ein sehr natürliches Misverständnis fälschlich für wesentliche Merkmale des Schönen angegeben werden.

Jedes Urtheil über einen schönen Gegenstand drückt, seinem wesentlichen Inhalte nach, die Reflexion der Urtheilskraft über ein durch eine angeschaute Form entstandenes Vergnügen aus, also keine am Gegenstande befindliche Merkmale, sondern nur die Eigenthümlichkeiten des Gemüthszustandes, den die Auffassung der Form hervorbringt, bezogen auf die Idee eines allgemeingültigen Grundes der Möglichkeit und Wirklichkeit desselben. Das Subjekt aller reinen Geschmacksurtheile ist: ein Angeschautes, von diesem wird prädicirt, es errege durch seine bloße Form Vergnügen, dieß Vergnügen entspringe lediglich aus der von unsrer Willkühr, unsern Zwecken und Vorstellungen ganz unabhängigen Fähigkeit des anschaulichen Mannigfaltigen, ein Zusammenwirken von Verstand und Einbildungskraft zu bewirken, so harmonisch, als ob wir es planmäßig für unsere Lust gebildet hätten, dieß Vergnügen müsse als gemeinschaftlich für alle mit gleichem Erkenntnisvermögen begabte Wesen, und für nothwendig angesehen werden, unerachtet der Grund desselben nicht in Begriffen von der Natur des Gegenstandes liegt.

Das Schönheitsgefühl erscheint, nach diesen wesentlichen Momenten jedes Geschmacksurtheils, in seiner ganzen Würde. Derjenige, welcher einer Form Schönheit beilegt, fühlt sich ganz uneigennützig gerührt, Liebe und Dank durchdringen ihn, indem er sich, ohne sein Zuthun und Mitwirken,

wirken, dieses Vergnügen von einer unbekannten wohlthätigen Macht entgegengeführt findet, er verliert sich in feierlichen Ahndungen seines Verhältnisses zu dem schöpferischen Wesen, welches jene Lust bereitete, und, indem er dieselbe als allgemein und nothwendig betrachtet, fühlt er mit einer sanften Begeisterung die sympathetischen Bande, welche alle Individuen der Menschheit verknüpfen.

Diese edeln Züge des Schönheitsgefühls sind auch keineswegs den philosophischen Beobachtern desselben entgangen. Vorzüglich haben Mehrere derselben den Charakter der Uneigennützigkeit, und Fähigkeit, die Gefühle einer edeln Geselligkeit zu befördern, in ihren Schilderungen des Schönen ausgezeichnet. Auch die erhabene Verwandschaft des Genusses des Schönen mit der Religion ist von mehrern, obwohl größtentheils auf eine schwärmerische Weise angedeutet worden.

Schon durch die bloße Zergliederung eines Geschmacksurtheils leuchtet die Möglichkeit desselben ein, d. h. man darf nur den wesentlichen Inhalt eines solchen bestimmt fassen, um ohne Schwierigkeit den Grund des Anspruchs zu finden, welchen es auf Nothwendigkeit und Allgemeinheit macht. Derjenige, welcher etwas als schön beurtheilt, sieht sein Vergnügen nicht als einen Zustand an, der aus seiner Individualität blos für ihn folge, vielmehr erklärt er, ohne sich auf Erfahrung oder auf Begriffe des Gegenstandes zu stützen, dieses Vergnügen für allgemeingültig, für ein Gefühl, welches sich jedes andern Menschen in demselben Falle auch bemächtigen müßte. Der Verfasser des vortreflichen erläuternden Auszugs der Kritik der ästhetischen Urtheilskraft in der Bibliothek der schönen Wissenschaften, stellt die Kantische Deduktion der Geschmacksurtheile folgendermaaßen dar: „Wenn eingeräumt wird, daß „in einem reinen Geschmacksurtheile das Wohlgefallen an dem „Gegenstande mit der bloßen Beurtheilung der Form desselben „(nicht mit der Beurtheilung seiner Materie, wozu ein Begriff „von dem Gegenstande erfordert wird, der nicht Wohlgefallen, „sondern Erkenntnis giebt) verbunden sei; so ist das, was „wir mit der Vorstellung des Gegenstandes im Gemüthe ver-

„bunden

„bunden empfinden (oder das an der Vorstellung der Form „des Gegenstandes haftende Wohlgefallen) nichts anders als „die subjektive Zweckmäßigkeit dieser Form für die Urtheilskraft (d. i. in der Vorstellung der Form des Gegenstandes „empfinden wir zugleich die Zusammenstimmung der der Urtheilskraft als subjektive Bedingungen zum Grunde liegenden „Erkenntniskräfte, der Einbildungskraft und des Verstandes.) „Da nun die Urtheilskraft in Ansehung der formalen Regeln „der Beurtheilung, ohne alle Materie (ohne Sinnenempfindung und Begriff) nur auf die subjektiven Bedingungen ihres „Gebrauchs überhaupt gerichtet seyn kann, folglich auf das„jenige subjektive, welches man in allen Menschen (als zum „möglichen Erkenntnisse überhaupt erforderlich) voraussetzen „kann: (oder, da die Urtheilskraft alle Regeln, nach welchen „sie urtheilt, nicht von den Gegenständen, oder sonst woher „außer sich, sondern blos aus ihrer eigenen Natur selbst, d. i. „aus den subjektiven Bedingungen ihres Gebrauchs, nämlich „der Einbildungskraft in ihrer freien Wirksamkeit und dem „Verstande in seiner Gesetzmäßigkeit, und dem Einverständnisse „beider mit einander, hernehmen kann, welche Natur der Urtheilskraft in allen Menschen dieselbe ist) so muß die Uebereinstimmung einer Vorstellung mit diesen Bedingungen der Urtheilskraft (Einbildungskraft und Verstand) als für jedermann gültig a priori angenommen werden können, d. i. die „Lust oder subjektive Zweckmäßigkeit der Vorstellung für das „Verhältnis der Erkenntnisvermögen in der Beurtheilung eines sinnlichen Gegenstandes überhaupt wird jedermann mit „Recht angesonnen werden können.

„Die Lust am Schönen ist allgemein mittheilbar; „denn sie muß nothwendig in allen Menschen auf denselben „Bedingungen beruhen, weil sie subjektive Bedingungen der „Möglichkeit einer Erkenntnis überhaupt sind, und die Proportion dieser Erkenntnisvermögen, die zum Geschmack erfordert wird, auch zum gemeinen und gesunden Verstande erforderlich ist, den man bei jedermann voraussetzen darf. Eben „darum darf auch der mit Geschmack urtheilende (wenn er nur

„in

„in diesem Bewußtseyn nicht irrt, und die Materie für die „Form, den Reiz für die Schönheit nimmt) die subjektive „Zweckmäßigkeit, d. i. sein Wohlgefallen am Objekte, jedem „andern ansinnen, und sein Gefühl als allgemein mittheilbar, „und zwar ohne Vermittelung der Begriffe annehmen.“

Aus allem bisher Gesagten ergeben sich mehrere interessante Folgerungen.

1) Jeder Mensch besitzt ein allgemeines Ideal schöner Form a priori. Dieses ist aber kein Bild eines bestimmten Gegenstandes, sondern blos die Idee von Form überhaupt, welche unmittelbar Lust bewirkt, durch die Stimmung, in welche bei Auffassung derselben die dabei geschäftigen Vermögen versetzt werden. Von diesem allgemeinen Ideale sind zu unterscheiden, die Ideale für bestimmte Gattungen von Gegenständen, welche erworben und zu denen die Züge aus der Erfahrung geschöpft werden. Diese Ideale setzen jenes allgemeine Ideal voraus, und sind entweder Ideale in Beziehung auf Wesen der Natur, oder in Beziehung auf Werke der Kunst.

Für eine Klasse von Thieren kann es kein Ideal geben, außer etwa, wenn die Form derselben Charakter ausdrückt; es kann kein Ideal einer Taube oder Elster geben, aber wohl eines Rosses, eines Löwen u. a. *).

Ein bestimmtes Ideal giebt es indessen nur für die Gestalt des Menschen; wiefern Sittlichkeit das Summum seiner Bestimmung ist, und diese sich in den Zügen seiner Form ausdrücken kann, und ausdrücken soll. Es ist uns unmöglich, uns bei der Gestalt des Menschen an bloßer unmittelbarer Wohlgefälligkeit zu begnügen, wir fordern, daß sie dasjenige auf das angenehmste ankündige, was allein den wahren Werth des Menschen ausmacht. Wir sind also bei einiger Entwickelung unsers moralischen Gefühls keines reinen Geschmacksurtheils

*) Vielleicht könnte man auch in demselben Falle für gewisse leblose Wesen Ideale für möglich halten, z. B. für Blumen, wenn sie Ausdruck haben, wie die Rose. Ein geistreicher Maler von Blumenstücken, arbeitet unstreitig immer nach solchen Idealen.

Digitized by Google

theils über Gestalt des Menschen fähig; wir sind gezwungen sie auf das Ideal zu beziehen, und unserer Beurtheilung sittliche Begriffe zum Grunde zu legen.

Die moralische Bestimmung des Menschen innerhalb der Grenzen dieser Welt, modificirt sich nach dem Unterschiede der Geschlechter. Ein andres Ideal haben wir vom schönen Manne, ein andres vom schönen Weibe. Man könnte noch bemerken, daß unsre Einbildungskraft auch in Beziehung auf die Lebensalter Ideale bilde, z. B. eines schönen Kindes, eines schönen Knaben, Jünglings, Mannes, und daß sie hierbei ebenfalls den sittlichen Ausdruck als das höchste ansehe.

2) Diejenigen Weltweisen, welche dem Menschen einen eigenthümlichen Sinn für das Schöne zuschrieben, haben damit die Wirkungsart des Geschmackes richtiger angedeutet, als Jene, welche es durch Begriffe der Vernunft erklären wollten.

3) Der Geschmack läßt sich als ein Gemeinsinn ansehen, und als das Vermögen erklären, die Mittheilung der Gefühle, welche mit gegebener Vorstellung (ohne Vermittelung eines Begrifs) verbunden sind, a priori zu beurtheilen.

4) Daß eine Form Gefühl der Schönheit erregen müsse, läßt sich in keinem Falle durch Begriffe erweisen. Wenn man in Hinsicht gewisser Formen Einhelligkeit der meisten gebildeten Menschen in ihren Geschmacksurtheilen darthut, so geschieht dieß nur durch eine unvollständige und immer unsichre Induktion. Für die Theorie der schönen Kunst ist indessen diese Induktion unentbehrlich. Der Werth der Antike z. B. hängt zum Theil von ihr allein ab.

5) Prüft man die vorzüglichsten Theorieen über das Schöne nach denen bisher aufgestellten Grundsätzen, so ergiebt sich das Wahre und Falsche derselben ohne Schwierigkeiten:
a) dem Skeptiker muß zugegeben werden daß Einhelligkeit der Menschen in ihren einzelnen Geschmacksurtheilen über bestimmte Gegenstände weder wirklich noch überhaupt möglich ist, daß es keine objektiven Gründe der Entscheidung über die Schönheit irgend eines Gegenstandes geben kann;

kann; allein unfehlbar muß der Skeptiker anerkennen, daß es im Menschen einen ursprünglichen Geschmack giebt, daß seine Handlungsweise ihre unveränderliche allgemein geltende Form hat, daß in dieser alle Geschmacksurtheile der Menschen übereinstimmen, und nur der Subsumtion der Formen nach von einander abweichen. b) Dem Empiriker muß zugestanden werden, daß sich Nothwendigkeit des Vergnügens durch eine Form in keinem Falle beweisen lasse, daß man blos über die mehrere oder wenigere Einhelligkeit der Menschen in Hinsicht ihrer bestimmten Geschmacksurtheile Beobachtungen anstellen könne.

Allein gerechter Tadel trift ihn, weil er, ohne von einer gründlichen Erforschung des ursprünglichen Geschmacksvermögens selbst auszugehen, das Spiel dieses Vermögens in seiner Anwendung zweckmäßig zu beobachten, und reine Resultate darüber zu gewinnen wähnt, weil er das Geschmackvermögen wohl gar dadurch zu ergründen denkt, daß er die Eigenschaften gewisser Klassen von Gegenständen, für deren Schönheit eine ziemlich einhellige Menge von Stimmen entscheidet, durch Beobachtung auffaßt, und Bemerkungen über den empirischen Zustand des Menschen bei der Operation der Anwendung des Geschmacksprinzipes auf bestimmte Gegenstände, sammelt, weil er endlich eine Einhelligkeit der Menschen in den Arten dieser Anwendung für möglich hält, da sie doch, der Natur der Sache zu Folge nicht Statt finden kann. 3) Dogmatische Geschmacksphilosophen, welche einen besondern ursprünglichen Sinn für das Schöne annehmen, drücken damit zum Theil sehr richtig aus, was der Geschmack nicht seyn könne, und machen in sofern auf das Verdienst einer partiellen negativen Wahrheit Anspruch. Sie verneinen, daß der Geschmack ein Vermögen sei, durch bestimmte Begriffe zu urtheilen, daß Vernunfteinsicht an seinen Entscheidungen Theil habe, daß er den Antrieben selbstischer Neigungen untergeordnet sei. Zugleich deuten sie an, daß ein eigenthümlicher Grund der Geschmacksurtheile ursprünglich im Menschen liege, daß dieser bei allen Menschen als derselbe vorauszusetzen sei. Sie verdienen nur insofern

Tadel,

Digitized by Google

Tadel, als sie eine Operation, welche von der Urtheilskraft in einer gewissen Richtung ihres Vermögens herrührt, einem Sinne zueignen, dessen Funktion es doch gar nicht seyn kann, zu urtheilen. Am wenigsten Wahrheit enthält der Dogmatism jener Geschmacksphilosophen, welche die Natur des Schönen durch Begriffe der Vernunft erklären wollen, und es entscheidet sich, nach allem bisher Gesagten von selbst, wiefern etwa das Prinzip der sinnlich erkannten Vollkommenheit sich, seiner theilweisen Wahrheit nach rechtfertigen lasse.

Sollen Werke der Kunst Anspruch auf das Prädikat der Schönheit machen können, so muß sich die Form der Geschmacksurtheile auf sie wenigstens in Hinsicht der Hauptstimmung anwenden lassen, die sie erregen, wenn sie auch von gewissen Seiten nach andern Gesetzen beurtheilt werden müssen. Inwiefern dieß wirklich geschieht, eignen wir ihnen Schönheit zu, und sprechen von schöner Kunst. Kunst ist also dann schöne Kunst, wenn wir die durch Auffassung ihrer Wirkungen ins Bewußtseyn veranlaßte Stimmung nur nach dem Prinzip der schönen Natur beurtheilen können. Dieß Prinzip aber liegt, wie aus dem Vorigen erhellt, lediglich in uns selbst.

Wir können kein Werk schöner Kunst betrachten, ohne Begriffe zum Grunde zu legen, daraus folgt aber nicht, daß wir unfähig seyn sollten, über die durch seine Form in uns verursachte Stimmung nach den bloßen Momenten des Geschmacks zu urtheilen. Wenn ich einen Kupferstich vor mich nehme, in welchem in äußerst verkleinerten Formen eine Landschaft schön dargestellt ist, so kann ich freilich den Kupferstich als das, was er ist, ohne Begriffe nicht anerkennen, allein ich entferne diese Begriffe ganz, sobald ich über die Stimmung meiner Erkenntniskräfte urtheile, worein mich der Anblick desselben versetzt, ja, man kann sagen, jene Begriffe verschwinden dann von sich selbst bis auf den Grad, daß ich gar nicht mehr daran denke, daß es ein Kupferstich ist. So mit einem schönen Gedichte, und Tonstücke.

Wiefern der Hervorbringer schöner Kunst für unsern Geschmack Werke bildet, die wir auf gleiche Weise beurtheilen müssen, wie die Werke der schönen Natur, wiefern er uns durch seine Produktionen ein gleiches Vergnügen bereitet, wie diese; können wir ihn als Nachahmer der schönen Natur ansehen, oder vielmehr als ein Wesen, welches in der freien Entwickelung seines schöpferischen, und formenden Vermögens mit der schönen Natur wetteifert. In diesem Sinne genommen, dürfte man nicht mit Unrecht **Nachahmung der schönen Natur**, oder richtiger: **Gleichheit mit der schönen Natur** als allgemeines Prinzip für alle schöne Kunst aufstellen, so wie es auch Kant wirklich gethan hat.

Die bildende Kunst hat die Formen des sichtbaren Mannigfaltigen zum Gegenstande, ihr Wesen, als schöner Kunst, besteht im Allgemeinen darin, daß sie selbst Verbindungen von Formen bildet, welche unmittelbar Vergnügen bewirken, wie die schönen Formen von Naturgegenständen. Die schöne bildende Kunst wetteifert also mit der sichtbaren schönen Natur. Alles was der Darstellung durch schöne Formen fähig ist, gehört in das Gebieth der bildenden Kunst. Dieser Darstellung sind Dinge fähig, die die schöne Natur außer uns nicht darstellt, und nicht darstellen kann, Ideen, die nur der **Mensch dem Menschen** durch das Medium einer schönen Bezeichnung zu übergeben fähig ist. Der Umfang der schönen bildenden Kunst ist in dieser Hinsicht größer, als der der schönen Natur.

Der **Mensch** ist es, der durch schöne bildende Kunst mit der schönen sichtbaren Natur wetteifert, und er stellt dar, nicht für sein Individuum sondern für die gesammte Menschheit. Im ganzen Gebiethe der Kunst also werden ihn keine Darstellungen mehr interessiren, als Darstellungen von **Ideen**, wichtig für die ganze Menschheit, in schöner Form. Die Klasse solcher Werke nimmt auch unstreitig vor allen übrigen den obersten Platz ein.

Wenn man die Gegenstände der schönen bildenden Kunst nach ihrem Range stellen und einander unterordnen will, so darf man, eben weil von Kunst die Rede ist, nicht denjenigen

gen den obersten Platz anweisen, deren Form blos unmittelbar Vergnügen erregt; in diesem Falle würde die Blumenmalerei das Höchste der bildenden Kunst seyn; vielmehr haben auf Erhebung über die andern nur diejenigen Anspruch, in welchen die Kunst durch die Mittel der Schönheit leistet, was die Natur nicht leisten kann, also die Natur übertrift. Die allegorische Kunst steht aus diesem Grunde ganz oben an, und der Einwurf, daß ihre Darstellungen nie von augenblicklicher entschiedener Evidenz seyn können, macht ihren Anspruch auf die erste Stelle nicht im mindesten zweideutig. Der Allegorist kann bewundernswürdig, und sein Werk vollkommen schön seyn, wenn er auch gleich dem Betrachter seine Idee vorher bestimmt mittheilen muß, damit er fähig sei, die Reize des Werkes zu genießen. Seine Hauptwirkung, die er vom Anschauen seiner Formen erwartet, soll auch nicht die Idee selbst, sondern eine gewisse ästhetische Erkenntnisart derselben seyn.

Mit diesem Artikel steht im Zusammenhange der Artikel: Urtheilskraft vom Herausgeber.

Schraffiren

Hacher

nennen die Zeichner und Kupferstecher: mit der Feder, dem Stifte, dem Grabstichel, oder der Nadel, dichte parallel mit einander laufende Striche oder Linien ziehn, um dadurch die Schatten der Gegenstände, welche sie vorstellen, anzuzeigen. Diese Striche und Linien selbst nennt man Schraffirung, hachure.

Gegen-Schraffirung.

Contre-Taille.

Gegen-Schraffirung ist ein Kunstwort des Kupferstechers und bedeutet die zwote Schraffirung, die man über die erstere bringt. Will man Gestein nachahmen, so läßt man die zwote Schraffirung mit der erstern so kreuzen, daß Vierecke gebil-

gebildet werden: hat man aber Fleisch oder Draperie darzustellen, so sucht man mehr Rhomben als Vierecke zu bilden. Der Rhombe wird übrigens wenn er zu enge und kernhaft ist, unangenehm, indem er dann mit der ersten Schraffirung ein Schwarz bildet, das mit dem Tone des Ganzen nicht harmonirt. Die Kupferstecher nennen eine solche Arbeit fleckig. Am schönsten wird sich die Arbeit ausnehmen, wenn die beiden Schraffirungen das Mittel zwischen Viereck und Rhomben halten. Würde man es wagen, den engen und kleinen Rhomben bei Arbeiten anzuwenden, welche geätzt werden müßten, so würde das Scheidewasser die Platte da weit mehr angreifen; wo sich die Rhomben befinden, und man würde sich vielleicht in die unangenehme Nothwendigkeit versetzt sehen, wegen der übrigen Stellen mehreremale zu ätzen.

Artikel des Herrn Levesque.

Kreuz-Schraffirungen.

Hachures croisées.

Abraham Bosse unterscheidet in seiner Kunst zu radiren und zu stechen zwo Arten der Schraffirungen: die einfachen, welche nichts anders sind als die geraden oder krummen Züge der Nadel oder des Grabstichels, und die Kreuzschraffirungen, wenn diese Züge sich durchschneiden, und durch ihre Durchschnitte Vierecke oder Rautenvierungen machen, bei diesen letztern springt der Firnis im Beizen leicht ab; allein man kann diesen Mangel mit dem Grabstichel ersetzen. Die Schraffirungen ins Gevierte sind nur zur Vorstellung des Steins oder des Holzes gut.

Schreckliche Umrisse.

Contours terribles.

So nennt man die von einer ungeheuren Größe, welche man zu den riesenförmigen und kolossalischen Figuren, und zu denjenigen Werken braucht, die hoch über dem Gesichte zu stehen kommen.

Schule.

Digitized by Google

Schule.

Ecole.

Unter dem Worte, Schule, begreift man in den schönen Künsten eine gewisse Klasse von Artisten, welche ihre Kunst von einem und demselben Meister gelernt, und entweder von ihm wirklich Unterricht erhalten, oder seine Werke nur für sich studiret, und so mehr oder weniger seine Manier angenommen haben, es mag nun übrigens dieses mit der wirklichen Absicht, ihn nachzuahmen, oder es mag einer gewissen Gewohnheit zu Folge geschehen seyn, die sie nach und nach und unvermerkt seine Grundsätze annehmen ließ. Eine solche Gewohnheit, von der wir übrigens immer Beispiele sehen, hat ohnstreitig ihr Vortheilhaftes, aber sie hat auch, und vielleicht ist dieses noch weit mehr der Fall, ihr Nachtheiliges. Dieses Letztere wird, um nur die Malerei anzuführen, in demjenigen Theile dieser Kunst besonders sichtbar, der die Farbe betrifft, wenn ich nämlich hier geschickten und aufgeklärten Kennern Glauben beimesse. Nach ihnen bringt eine solche Art von stillschweigender Uebereinkunft, die sich in einer Schule gebildet hat, und vermöge derer nun in ihr die Wirkungen des Lichtes durch diese oder jene Mittel dargestellt werden, nichts als ein Heer knechtischer Nachahmer hervor, welche immer mehr und mehr ausarten; und dieses würde man sich auch in der That sehr leicht durch Beispiele, wenn man wollte, bestättigen können.

Eine andere nicht weniger wichtige Bemerkung, die ich jenen Kunstkennern verdanke, ist, daß es etwas sehr Gefährliches sey, von den Werken einer Schule im Allgemeinen, ein Urtheil zu fällen. Sehr oft reicht ein solches Urtheil nicht einmal hin, um den, der es fället, zu befriedigen, geschweige denn andern Gnüge zu leisten. Die Werke der Malerei ändern sich von Zeit zu Zeit, und sie verlieren jenes schöne Zusammenstimmende, das ihnen der Pinsel ihrer Schöpfer gegeben hat; sie haben, wie alles, was existirt, eine Art Leben, dessen Dauer beschränkt ist, und in dem man einen Zustand der Kindheit, einen Zustand der Vollkommenheit, in so fern sie

nämlich diese haben können, und endlich auch einen Zustand des Unterganges unterscheiden muß: man kann daher den wahren Werth eines Gemäldes, eigentlich nur bestimmen, wenn sich dasselbe in der blühenden Periode seiner Existenz, wenn es sich in dem Zustande der ihm möglichen Vollkommenheit befindet.

Gemeiniglich sagt man, daß die römische Schule sich besonders durch die Zeichnung, die venetianische hingegen durch das Colorit ausgezeichnet habe, u. s. w. Dieses darf man keinesweges so verstehen, als hätten die Künstler dieser beiden Schulen wirklich den Plan gehabt, die Zeichnung der Farbe oder die Farbe der Zeichnung vorzuziehen: denn so würde man ihnen etwas zuschreiben, was ihnen sicher nie in den Sinn gekommen ist. Es ist wahr, man findet in den Werken der einen Schule, bald diesen bald jenen Theil der Malerei fleißiger und schöner, als in den Werken der übrigen Schulen behandelt; aber sehr schwer möchten die eigentlichen, die wahren Ursachen dieser Verschiedenheit zu enthüllen und anzugeben seyn: sie können in dem Moralischen liegen, und eben so räthselhaft bleiben.

Hat man diesen physischen oder moralischen Ursachen, oder auch der Vereinigung beider den Zustand der Ruhe zuzuschreiben, in welchem sich itzt in Italien die Malerei und die Bildnerkunst befindet? Größer und wichtiger, als jede andere Schule ist itzt, wenigstens der allgemeinen Behauptung nach, die französische. Mangeln Belohnungen oder Gelegenheiten, mangelt Aufmunterung oder Eifer dem italiänischen Artisten, den wir itzt so wenig als großes Muster bewundern können? Oder ist hier das Sinken der Kunst nicht vielleicht mehr in dem Eigensinne der Natur zu suchen, die nur bisweilen große Genien unter einem Volke hervorruft, und sich in Ansehung des Talentes in gewissen Perioden so freigebig zeigt, um dann wiederum mehrere Jahrhunderte hindurch, karg zu seyn? Sehr viele große italiänische und flanderische Maler haben in Dürftigkeit gelebt, und sind in der größten Armuth gestorben: einige von ihnen mußten sogar Verfolgungen erdulden anstatt Aufmun-

Aufmunterung zu erhalten. Aber die Natur spottet der Launen des Glückes und der Ungerechtigkeiten der Menschen. Mitten unter einem ungebildeten Volke giebt sie großen und seltenen Genien das Daseyn, so wie sie oft die herrlichsten und wohlthätigsten Pflanzen unter den Wilden hervorbringt, die die Kräfte und den Werth dieser nicht kennen.

Man klagt, daß die Schule der französischen Maler itzt zu sinken anfange, wenn auch nicht gerade in Ansehung der Verdienste ihrer guten Künstler, doch zum wenigsten in Rücksicht der Menge derselben; die Schule der französischen Bildner erhält sich im Gegentheil, und vielleicht möchte itzt diese so wohl wegen der Anzahl, als auch wegen der Talente ihrer Artisten glänzender als jemals seyn. Die Maler, um sich zu entschuldigen, schützen vor, daß ihre Kunst mit größeren Schwierigkeiten als die des Bildners verbunden sey, eine Behauptung, der die Letzteren, wie man leicht denken kann, nicht beipflichten; ich für meinen Theil wage es nicht, hier zu entscheiden, sondern frage nur, ob die Malerei darum wohl weniger Schwierigkeiten haben würde, wenn ihre Künstler den Bildnern gleich kämen, oder diese selbst überträfen? Aber ich sehe in der Ungleichheit dieser beiden Schulen einen doppelten Grund: der erstere besteht in dem lächerlichen und barbarischen Geschmacke, den die französische Nation in Ansehung jener mißgestalteten Figuren zeigt, die die Chineser aus ihren Porcellan zu formen pflegen. Denn wie ist es wohl bei einem solchen Geschmacke möglich, große und schön behandelte Sujets zu lieben? Hierzu kommt noch, daß die höheren Gattungen der Malerei sich in unsere Tempel geflüchtet haben, und daß daher der Künstler nur sehr wenig Gelegenheit findet, in diesen Gattungen zu arbeiten. Ein zweiter Grund, der eben so wahr als jener ist, und der nicht nur in Ansehung der Künste sondern auch in Rücksicht der Wissenschaften, unsere Aufmerksamkeit verdient, liegt in der verschiedenen Lebensart, die der Maler und die der Bildner führt. Die Werke des Letztern, verlangen mehr Zeit, mehr Sorgfalt, mehr Fleiß, und

dieser ist daher gezwungen, weniger gesellig zu seyn; aber dabei läuft er nun auch weniger Gefahr, durch Umgang, durch Unterhaltung, durch die ihm von vermeinten, eben so unwissenden als eingebildeten Kennern ertheilten Vorschläge, seinen Geschmack zu verderben. Es verdiente in der That von einer wissenschaftlichen Akademie zur Untersuchung aufgegeben zu werden, ob den Lieblingen der Weisheit, ob den Künstlern der Umgang mit Weltleuten nützlicher oder nachtheiliger gewesen sey. Einer der größten französischen Bildner pflegte nie die Schaubühne zu besuchen, wenn auf derselben große und ernsthafte Stücke gegeben wurden, weil er fürchtete, daß das Fremde und Seltsame, das da zuweilen Helden und Götter in ihren Bekleidungen zeigen, den wahren, majestätischen und natürlichen Ideen nachtheilig seyn möchte, die er sich über jene Gegenstände gebildet hatte. Weniger fürchtete er von den komischen Theaterstücken, weil hier das Groteske in den Bekleidungen weiter keinen nachtheiligen Eindruck in seiner Seele zurückließ. Ohne Zweifel war es eine ähnliche Ursache, die den Pater Malebranche bestimmte, seinen tiefdenkenden Geist nur durch Kinderspiele zu entspannen. Aber ich behaupte, daß dem Künstler der öftere Umgang mit kenntnißlosen Richtern eben so nachtheilig, eben so schädlich sey, als vielleicht jenem großen izt von mir erwähnten Bildner die Vorstellungen grosser theatralischen Stücke gewesen wären. Die Schule der französischen Maler wird ganz herabsinken, wenn die Liebhaber, die nur Liebhaber sind, (und wie wenige unter ihnen möchten wohl etwas mehr seyn?) wenn die Liebhaber, sage ich, durch ihre Mittheilungen, durch ihre Schriften ihr den Ton angeben zu müssen, glauben. Alle ihre Abhandlungen werden nur dazu dienen, die Artisten mit seichten und oberflächlichen Kenntnissen zu bereichern, und sie zu schlechten Malern zu bilden. Der unsterbliche Raphael hat wenig Werke und noch weit weniger Abhandlungen über seine Kunst gelesen; aber dafür studirte er die Natur und die Antike. Julius der zweite und Leo der zehnte, ließen diesen großen Künstler ruhig arbeiten, und ohne ihn zu hofmeistern, oder ihm in

Anse

Aufsehung seiner Kunst Vorschläge zu thun, belohnten sie ihn, wie es ihrer würdig war. Die Franzosen haben vielleicht weit mehr und weit besser über die Malerei geschrieben, als die Italiäner, und dennoch sind hier die letztern die Lehrer der erstern. Man kann bei dieser Gelegenheit an jene Baumeister denken, welche sich den Athenienſern vorstellten, um ein großes Werk der Baukunst auszuführen, das die Republik errichten lassen wollte. Der eine von ihnen sprach lang und mit vieler Beredsamkeit über seine Kunst, der andere hingegen begnügte sich bloß damit, daß er sein langes Stillschweigen durch die wenigen Worte unterbrach: was dieser gesagt hat, werde ich thun.

Man würde irren, wenn man aus dem, was ich izt erinnert habe, folgern wollte, daß die Maler, daß überhaupt die Künstler nie über ihre Kunst schreiben dürften; ich bin im Gegentheil vollkommen überzeugt, daß sie hierzu ganz vorzüglich und vor allen andern geschickt sind: aber so wie es eine Periode des Hervorbringens des Schaffens der Werke des Genies giebt, so giebt es auch eine Periode sich über das Geschaffene mitzutheilen und über dasselbe zu schreiben: und diese Periode ist gekommen, wenn das Feuer der Einbildungskraft zu verlöschen anhebt; da ist es auch, wo die durch ein langes Arbeiten gemachten Erfahrungen den reichhaltigsten Stoff, zu Bemerkungen darbieten, und wo oft nichts mehr zu thun übrig ist, als nur diese zu ordnen. Aber der Maler, den ich in der Blüte seiner Jahre und bei einer noch lebhaften Einbildungskraft die Palette und den Pinsel mit der Feder vertauschen sähe, würde mir wie ein Dichter vorkommen, der sich auf die Erlernung der morgenländischen Sprachen legte; bei dem Einen und dem Andern würde dieses ein redender Beweis des Mangels oder der Mittelmäßigkeit des Talentes seyn. Nicht leicht wird man auf die Abfassung einer Poetik denken, wenn man noch Schöpferkraft für eine Ilias besitzt.

Die fast allgemein angenommene Behauptung, daß die alte italiänische Schule, was die Malerei anlangt, über die

ältere und neuere französische erhaben sey, veranlaßt mich zu einigen andern Bemerkungen, die ich meinen Lesern hier mittheilen zu müssen glaube. Wollte uns einer überreden, daß die französischen Maler die italiänischen übertrafen, so könnte er sich ohngefähr so ausdrücken: Raphael, und mit ihm noch sehr viele andere italiänische Zeichner haben sich in Ansehung des Colorits mangelhaft gezeigt; der größeste Theil der italiänischen Coloristen ist wiederum der Zeichnung unkundig gewesen; endlich haben selbst die berühmtesten italiänischen Meister, wie ein Michael Angelo, ein Paul Veronese, sich der größten Absurditäten in ihren Werken schuldig gemacht. Aber betrachten wir die Compositionen der französischen Maler, so sehen wir Schöpfungen weiserer und aufgeklärterer Künstler. Nie entdecken wir in den Gemälden des le Sueur, des Poussin, und des le Brun etwas, was mit der Vernunft stritte, nie finden wir in ihnen unser Auge, durch lächerlichee Anachronismen beleidigt, nie sehen wir in ihnen das Vernünftige und Durchdachte die Schönheit mindern, die diese großen Artisten in sie gelegt haben: und die französische Schule ist daher über die der Italiäner erhaben. Hier hören wir ein in der That sehr falsches Urtheil, ein Urtheil, an dem übrigens, wenn wir die Schlußfolge ausnehmen, alles wahr ist. Denn die Werke des Genies muß man nicht nach den Fehlern, die sie haben, sondern nach den Schönheiten, die sie besitzen, beurtheilen. Das Gemälde der Familie des Darius ist das Meisterstück des le Brun; es verdient in Ansehung der Composition, der Anordnung, ja selbst des Ausdruckes bewundert zu werden: und dennoch ist es, nach der Meinung der Kenner, unter dem Gemälde des Paul Veronese, das die Wanderer nach Emahus vorstellt, und das weit höhere Schönheiten besitzt, Schönheiten, die alle die großen Fehler seiner Composition vergessen lassen. Die Pucelle ist nach dem Urtheile aller, die Geduld gehabt haben, sie ganz zu lesen, weit besser ausgeführt, als die Aeneide, was in der That sich auch sehr leicht glauben läßt; aber zwanzig schöne Verse des Virgil wiegen jene Anordnung der Pucelle auf. Die Theaterstücke des Schakespeare

peare enthalten sehr viel Plumpes und Unnatürliches; aber mitten in diesen für den Dichter ungünstigen Dunkelheiten sieht man die unnachahmlichen Züge seines großen Genies schimmern, und nach diesen Zügen muß man diesen unsterblichen Meister beurtheilen, so wie man einen Corneille nach einem Cinna und Poliectes, aber nicht nach einem Titus und nach einer Berenice zu beurtheilen hat. Die italiänische Schule ist, ohngeachtet aller ihrer Mängel, größer als die französische, denn die Anzahl ihrer großen Künstler ist erstlich weit beträchtlicher, und zweitens enthalten auch die Werke ihrer Meister, Schönheiten, welche die französischen Artisten nicht erreicht haben. Man beschuldige mich nicht, als würdigte ich die französische Nation herab; Niemand kann inniger als ich die herrlichen Producte des Genies, deren Schöpfer sie geworden ist, bewundern; aber ich glaube, daß es eben so lächerlich wäre, ihr in allen Gattungen der Künste die Oberherrschaft zuzugestehen, als es auf der andern Seite ungerecht seyn würde, ihr in Rücksicht mehrerer derselben, die großen Verdienste absprechen zu wollen, die sie um dieselben wirklich hat.

Wir können, ohne uns von unserer Materie zu entfernen, (denn wir sprechen hier von den Schulen der schönen Künste im Allgemeinen), wir können auch einiges von dem, was wir itzt gesagt haben, auf die Musik anwenden. Diejenigen französischen Schriftsteller, welche neuerlich gegen die italiänische Musik geschrieben, und zwar, ohngeachtet der Unbekanntschaft, in der sie größten Theils mit der Tonkunst selbst zu stehen schienen, sehr beleidigend geschrieben haben, diese haben hier ein Urtheil gefällt, das in der That dem itzt von uns widerlegten sehr ähnlich ist. Hätte man dieses Urtheil über Werke der Tonkunst auf Werke der Malerei angewandt, so würde dieses, wie mich dünkt, die beste Antwort gewesen seyn, die man diesen Gegnern der italiänischen Musik hätte entgegensetzen können. Es kommt nicht darauf an, daß man untersuche, ob die Italiäner viel schlechte Tonstücke haben, denn diese giebt es ohne Zweifel eben so, wie es schlechte

italiänische Gemälde giebt: ob sie ferner oft in den Fehler des Widersinnigen verfallen sind, denn auch dieses kann seyn; ob sie ihre Orgelpunkte falsch oder richtig angebracht haben; ob sie in Rücksicht der Schönheiten zur Unzeit verschwenderisch gewesen sind, oder nicht; nein, hier kommt es blos darauf an, daß man untersuche, ob in Hinsicht des Ausdruckes, des Gefühls und der Leidenschaften, ob in Ansehung des Schilderns und Malens der Gegenstände aller Art italiänische Musik über die französische erhaben sey, es sey nun übrigens durch Anzahl oder durch Beschaffenheit der Tonstücke, oder auch durch beides zugleich. Und dieses ist, wenn ich so reden darf, dieses ist das eigentliche Problem, das man auflösen muß, wenn man in Rücksicht desjenigen, worauf es hier ankommt, mit einiger Richtigkeit soll entscheiden können.

Ganz Europa scheint, was die Tonkunst anlangt, sich für die Italiäner erklärt zu haben, und dieses verdient von den Franzosen um so viel mehr beherziget zu werden, da ganz Europa ihre Sprache und ihre Theaterstücke angenommen hat, aber ihre Musik gänzlich verwirft. Ob es sich hierinne irre oder nicht, wird die Nachwelt entscheiden. Mir scheint es zum wenigsten ganz unstatthaft und nichtig zu seyn, wenn man, wie izt allgemein geschiehet eine französische und eine italiänische Musik unterscheidet. Es giebt im Grunde nur eine Gattung von Musik, und diese ist die gute. Hat man wohl jemals von einer besondern französischen und einer besondern italiänischen Malerei geredet? Die Natur ist allenthalben dieselbe, und die Künste, die sie nachahmen, müssen daher auch allenthalben in derselben Gestalt erscheinen.

So wie wir in Ansehung der Malerei mehrere Schulen kennen, so kennen wir auch deren mehrere in Rücksicht der Bildnerkunst, der Architectur, der Musik, und der schönen Künste überhaupt. Diejenigen, welche zum Beispiel in der Musik sich nach dem Style eines großen Meisters gebildet haben, (denn die Musik, hat wie die redenden Künste ihren Styl) diese sind und können als Glieder der Schule jenes Meisters betrachtet werden. Der unsterbliche Pergolese, ist der Raphael

der

der italiänischen Musik; sein Styl verdient vorzüglich nachgeahmt zu werden, und er ist auch in der That von den meisten Tonkünstlern dieser Nation nachgeahmt worden: nur izt fängt man vielleicht in Italien an, sich ein wenig von dem wahren, edlen und natürlichen Tone zu entfernen, den dieser große Mann gegeben hat. Kunst und Geist zeigt sich izt in der italiänischen Musik zuweilen ein wenig zu sehr, ob man sonst gleich in ihr immer noch sehr viele wahre und große Schönheiten findet.

Die Franzosen haben in der Musik bis izt nur zwo Schulen gehabt, weil bis izt unter ihnen in Ansehung dieser Kunst nur zwei verschiedene Styls existirt haben, nämlich der des Lulli, und der des berühmten Ramcau. Man kennt die Revolution, die die Musik des Letztern in Frankreich veranlaßt hat, eine Revolution, die vielleicht wieder nur die Vorbereitung zu einer neuen gewesen ist; denn die Wirkungen können nicht geläugnet werden, die die italiänische Musik auf die Franzosen zu haben anfängt. Lulli gab zu seiner Zeit auch zu einer Revolution Gelegenheit, er paßte der französischen Sprache die Musik an, welche bis izt nur Italien gehabt hatte; man stritt gegen ihn, aber man endigte damit, daß man Vergnügen an seinen Arbeiten fand, und daß man schwieg. Dieser große Mann war übrigens zu aufgeklärt, als daß er nicht hätte fühlen sollen, daß zu seiner Zeit die Tonkunst sich noch in ihrer Kindheit befand: sterbend legte er das Bekenntniß ab, daß er noch weit über das, was er erreicht habe, hinaussehe: sicher eine große Lehre für seine übertriebenen und enthusiastischen Bewunderer.

Artikel des Herrn Dalembert aus der alten Encyclopädie.

Schule. In der Sprache des gemeinen Lebens bezeichnet diese Benennung einen Ort, wo man über Etwas Unterricht ertheilt; so sagt man eine Leseschule, eine Schreibeschule, eine Fechtschule, eine Reitschule, auch ein Kind in die Schule schicken.

In der Sprache der Kunst hingegen hat dieses Wort etwas Emphatisches, das mit der Vorstellung von Celebrität ver-

knüpft iſt. Wenn daher ein mittelmäßiger oder auch ein ſehr geſchickter aber doch weniger bekannter Maler auch mehreren angehenden Künſtlern Unterricht ertheilt, ſo wird man ſich doch des Wortes Schule, nicht bedienen, weder um ſeine Lehrlinge collective zu bezeichnen, noch auch um die Werkſtätte anzudeuten, in der er ihnen Unterricht giebt.

Aber auch das Talent und die Celebrität eines Meiſters iſt nicht hinreichend, um der Folge ſeiner Lehrlinge auf immer den Namen, Schule, zu geben; es müſſen auch, wenn dieſes wirklich geſchehen ſoll, mehrere ſeiner Zöglinge ſelbſt große Meiſter werden, und das, was man Celebrität nennt, erlangen. Wenn man daher auch bei den Lebzeiten eines großen und berühmten Artiſten das Wort, Schule in Anſehung ſeiner Zöglinge anwendet, ſo wird doch, ohne jene Bedingung, die Nachwelt dieſem Meiſter und der Folge ſeiner Lehrlinge dieſes in der Sprache der Kunſt ſo viel ſagende Wort nicht erhalten. Man ſagt die Schule des Raphael, und man ſagt dieſes, weil Julius Romano, weil Polydorus de Caravaggio und andere mehr, welche ſeine Schüler geweſen ſind, ſich ſelbſt einen großen Namen verſchafft haben. Man ſagt die Schule der Caracci's, aus welcher ein Domeniquino, ein Guido, ein Alban kam. Man ſagt die Schule des Vouet, in der wir einen le Sueur, einen le Brun glänzen ſehen, und es iſt ſehr wahrſcheinlich, daß aus einem gleichen Grunde die Nachwelt auch eine Schule des Vien kennen werde.

Bedient man ſich aber des Wortes, Schule, um collective diejenigen Artiſten anzudeuten, welche von einem und demſelben Meiſter Unterricht erhalten, und die Regeln und Grundſätze dieſes angenommen haben; ſo bedient man ſich deſſelben auch, um alle diejenigen Künſtler zu bezeichnen, welche in einer und derſelben Gegend, in einem und demſelben Lande gelebt haben. Und ſo ſehen wir alle Maler Europens durch die Benennungen florentiniſche Schule, römiſche Schule, venetianiſche Schule, lombardiſche Schule, franzöſiſche Schule, deutſche Schule, flandriſche Schule, holländiſche oder niederländiſche Schule, klaſſificirt.

Wir

Wir wollen das Charakteriſtiſche, durch das ſich eine jede dieſer verſchiedenen Schulen auszeichnet, angeben, und unſerm Leſer zwar nicht alle berühmte Künſtler, welche ſich in dieſen Schulen bildeten, ſondern hauptſächlich nur diejenigen Meiſter kennen lernen, die ihnen jenes Charakteriſtiſche gaben, und die wir alſo als die Begründer derſelben betrachten müſſen. Uebrigens iſt ihm auch ſchon eine ſehr beträchtliche Anzahl von Artiſten in den Artikeln Grabors, Maler und Bildner namhaft gemacht worden.

Florentiniſche Schule. Dieſe Schule zeichnet ſich hauptſächlich durch etwas Stolzes, durch etwas Gedehntes nicht ſelten Unnatürliches in den Bewegungen der Figuren, durch eine gewiſſe finſtere Strenge, durch einen vielleicht alles Graziöſe ausſchließenden Ausdruck der Kraft, und durch eine große in gewiſſer Rückſicht faſt gigantiſche Zeichnung aus. Dieſer Zeichnung kann man nicht ohne Grund eine gewiſſe Uebertreibung vorwerfen; aber man kann auch im Gegentheil nicht läugnen, daß eben dieſes Uebertriebene in uns die Idee von einem gewiſſen majeſtätiſchen Ideal erzeuge, das uns über die ſchwächliche und hinfällige Menſchennatur erhebt. Die florentiniſchen Artiſten ſcheinen nie die Abſicht gehabt zu haben, zu gefallen und auf den Geſichtsſinn angenehm zu wirken, wohl aber eine hohe Bewunderung zu erregen.

Bei den Liebhabern der ſchönen Künſte ſteht dieſe Schule, weil ſie gleichſam die Mutter aller übrigen Schulen Italiens iſt, in ſehr großem Anſehen.

Die Künſte, die ſeit der Regierung des Nero immer mehr und mehr ausgeartet waren, ſanken endlich mit dem Kolos des römiſchen Staats, und gingen durch die barbariſchen Völker, die dieſen zerrütteten, ganz unter. Wenn hier Griechenland noch ein trauriges Aſyl für ſie blieb, ſo hatten ſie es mehr dem Mitleid, als dem Geſchmacke der Beherrſcher und der Bewohner des abendländiſchen Reichs zu verdanken; man ließ ſie hier zwar in keiner gänzlichen Unthätigkeit, aber man nahm ſich ihrer doch auf keine würdige Art an; ſie verſchaff-

ten

ten denen, die es nicht für unwürdig hielten, sich mit ihnen zu beschäftigen, weder einen nothdürftigen Unterhalt, noch auch einen gewissen Beifall, und alles, was man von ihnen erwartete, und was auch wirklich nur einzig und allein ihr Vorwurf zu seyn schien, war, Gegenstände der religiösen Verehrung, ohne alle Schönheit, ohne alle Kunst, ohne alles Studium, ohne alle Kenntniß der Natur darzustellen. Diese Gemälde, oder wie man sich damals noch auszudrücken pflegte, diese Bilder, in denen die Farben sehr dick und grob aufgetragen, man kann sagen aufgeschmiert waren, erhielten blos nur noch durch das Gold und die Edelsteine einigen Werth, die sie schmückten oder vielmehr bedeckten.

Italien, das auf seine Artisten dereinst stolz zu werden bestimmt war, fand sich izt genöthiget, aus diesen Gegenden, wo die Künste sich so unvollkommen zeigten, und wo sie so wenig geschätzt wurden, Künstler kommen zu lassen. Seit dem Jahre 1240 hatte der Rath in Florenz angefangen von Griechenland dergleichen Handwerksleute in der Malerei nach Florenz zu berufen, deren ganze Geschicklichkeit darin bestand, daß sie grobe und plumpe Umrisse machten, und das Gezeichnete, wie wir schon bemerkt haben, mehr mit Farben beschmierten, als malten. Eben so unvollkommen waren auch ihre mosaischen Arbeiten, indessen fanden sie in Italien Bewunderer, die noch weit unwissender als sie selbst waren.

In diesem Zustande der Kindheit oder des gänzlichen Sinkens befand sich die Malerei, als im Jahr 1240 zu Florenz ein Cimabue geboren wurde. Schon in der ersten Periode seines Lebens gab er Proben eines lebhaften Geistes, und seine Eltern, welche von Stande waren, bestimmten ihn daher für die Wissenschaften, die sich in einem eben so traurigen Zustande wie die Künste befanden. Aber Cimabue füllte alle seine Hefte mit Entwürfen an, und entzog sich oft seinen wissenschaftlichen Beschäftigungen, um einige jener griechischen Werkleute arbeiten zu sehen, welche damals an einer Capelle der neuen heiligen Maria malten.

Endlich

Endlich wurde Cimabue wirklich ein Schüler dieser ungebildeten Meister. allein bald übertraf er sie, und bald begann durch ihn in Florenz die Morgenröthe der wiederauflebenden Künste zu schimmern. Dieser Schimmer war freilich nur noch sehr schwach, aber er war für diese Zeiten, wo alles noch in die Nacht einer tiefen Unwissenheit gehüllt war, eine sehr bedeutende Erscheinung. Sicher würde bei uns jeder mittelmäßige Künstler erröthen, wenn er Werke lieferte, wie ein Cimabue für sein Zeitalter hervorrief: aber vier Jahrhunderte haben die Nachfolger dieses Artisten aufgeklärt, der ohne Zweifel sehr viel Genie besaß, weil er einer neuen Schöpfung fähig war. Wenn er sich daher auch nur durch unvollkommene Werke Ruhm erwarb, so verdiente er diesen dennoch vollkommen, und seine Gemälde mußten, ohngeachtet ihrer Mängel, dennoch wahre Wunder seyn. Da er eine Mutter Gottes für die neue heilige Maria beendigt hatte, zog das Volk in die Werkstätte des Artisten, nahm mit der größten Achtung das Gemälde in Empfang und trug es unter Trompetenschall nach der Kirche, wo es aufgestellt werden sollte. Dieses ist der ehrende Beifall, durch den man die werdenden Künste zu ehren suchen muß, der Beifall, der ihres zarten Keimes wohlthätig pflegt, der ihre fernere Bildung begünstigt, und sie endlich ihrer Reife wirklich näher bringt. Gleichgültigkeit erstickt und tödtet das Talent in seinem Keime, und wenn Cimabue keine Bewunderer gefunden hätte, so würde Florenz vielleicht nie einen Michael Angelo gehabt haben.

Cimabue starb im ersten Jahre des vierzehnten Jahrhunderts: er trieb die Fresko- und Wassermalerei. Taffi, sein Zeitgenosse, nicht aber Nebenbuhler seines Ruhms, beschäftigte sich hauptsächlich mit der Mosaik, die er von einigen Griechen, welche in Venedig arbeiteten, gelernt hatte. Giotto, ein junger Landmann, den Cimabue bei den Schafen, welche er hütete, einen Stein bezeichnen sahe, wurde der Schüler dieses bewunderten Artisten; durch ihn machte die Kunst größere Fortschritte. Er wurde von dem Pabst Bonifacius dem achten nach Rom berufen, wo er die Mosaik, die sich an dem Portal

der Peterskirche sich befindet, verfertigte: sie stellet Christum auf dem Meere wandeln vor, und ist unter dem Namen, la nave del Giotto bekannt. Die Zahl der Maler wurde nun in kurzer Zeit zu Florenz so beträchtlich, daß sie um das Jahr 1350 eine Brüderschaft unter dem Schutze des heiligen Lukas errichteten.

Um diese Zeit stand Paul Uccello auf, der zuerst die Perspective mit Genauigkeit beobachtete. Gegen den Anfang des funfzehnten Jahrhunderts lebte Massolino, der den Figuren schon mehr Größe, den Bekleidungen mehr Schönheit und den Gesichtern schon eine Art von Leben und von Ausdruck gab. Ihn übertraf sein Schüler Massaccio, der in seinen Werken zuerst das Kraftvolle, Bewegliche und Hervorragende sehr gut darstellte, in den Stellungen schon eine gewisse Lichtigkeit und Anmuth zeigte, und die Verkürzungen besser, als seine Vorgänger ausdrückte. Denn immer ließen die Maler ihre Figuren noch auf den Zehen ruhen, weil sie noch nicht einen Fuß verkürzt zu zeichnen verstanden.

Bis izt trieben die florentinischen Maler nur die Mosaik, die Fresko- und Wassermalerei. Die Werke der beiden ersten Gattungen konnten nur da, wo sie gearbeitet waren, einen Beweis von der Geschicklichkeit ihrer Schöpfer abgeben; die Werke der letztern ermangelten wiederum jenes Lächelnden und Glänzenden, jenes Frischen und Lebhaften, waren bei feuchter Witterung der Verderbniß ausgesetzt, und konnten, wenn sie verdorben waren, nicht wieder hergestellt werden. Aber nun fieng ein Florentiner an, auch in Oel zu malen, und dieser war Andreas Castagna. Wir werden, wenn wir von der flandrischen Schule sprechen werden, sehen, daß diese Art Malerei gegen das Ende des funfzehenten Jahrhundertes von einem gewissen Johann von Eyk, der unter dem Namen Johann von Brügge mehr bekannt ist, erfunden wurde. Ein sicilianischer Maler, Antonius oder Antonello von Messina, hatte zu Neapel ein Gemälde von diesem van Eyk gesehen, reißte nach Flandern, bewarb sich um die Freundschaft dieses

Künstlers

Künstlers und erhielt dessen Gunst wirklich in einem so hohen Grade, daß ihm dieser sein Geheimniß mittheilte. Dieser Antonello eröfnete es seinem Schüler Dominiko wieder, der, um sich zu bilden, aber leider zu seinem Unglücke nach Florenz kam. Andreas Castagna erhielt durch Gefälligkeiten und Liebkosungen das Zutrauen des Dominiko, er theilte seine Wohnung mit ihm, und brachte es endlich dahin, daß Dominiko ihn die Kunst in Oel zu malen lehrte. Sobald Castagna das Geheimniß wußte, sobald fing er auch an, seinen Freund als einen gefährlichen Nebenbuhler zu betrachten, den er zu entfernen hätte, wenn er anders die Werke, die er gern allein zu arbeiten wünschte, sich auch wirklich allein wollte übertragen sehen. Er lauerte ihm daher einstmals in einer entlegenen Straße auf, und bohrte ihn nieder. Der unglückliche Dominiko, der ohngeachtet seiner tödtlichen Wunden noch sprechen konnte, ließ sich in die Wohnung seines Mörders, den er nicht erkannt hatte, bringen, wo er in den Armen dieses Ungeheuers, das er noch für seinen Freund hielt, den Geist aufgab. Diese verruchte That bekannte noch Castagna, da er sich auf dem Sterbebette befand.

Pisanello, ein Schüler des verabscheuungswürdigen Castagna, war Maler, Bildner und Steinschneider, und zeichnete sich in einer jeden dieser drei Gattungen der zeichnenden Künste aus. Endlich erschien Ghirlandaio, der anfänglich ein Goldarbeiter gewesen war, nachher aber Maler und Lehrer des großen Michael Angelo wurde, und Andreas Verocchio, der die Malerei und in der Folge die Bildnerkunst trieb, und den Leonhard da Vinci zum Schüler hatte. Ghirlandaio zeigte in seinen Compositionen eine Einsicht, welche bis itzt ganz fremd gewesen war: Verocchio malte hart, aber er verrieth Kenntniß in seiner Zeichnung und wußte seinen weiblichen Köpfen Anmuth zu geben. Er erfand die Kunst, die Gesichter verstorbener oder lebender Personen in Gyps abzuformen, um den Portraits, die von diesen gemacht werden sollten, mehr Aehnlichkeit verschaffen zu können.

Leonhard

Leonhard da Vinci wurde mit den größten Gaben der Natur im Jahre 1445 gebohren. Sein Gesicht und seine ganze Körperform war schön, und glänzend waren die Talente seines Geistes. In ihm vereinigte sich die größte Behendigkeit der Glieder mit einem hohen Grade von körperlicher Kraft. Alle diese Gaben, alle diese Talente, mit welchen ihn die Natur so reichlich ausgestattet hatte, wurden nun von ihm noch weit mehr erhöht und veredelt. Ihr Universelles brachte in ihm eine gewisse Unruhe zuwege, die ihn verhinderte, sich nur allein auf einige Gegenstände zu fixiren, und ein gewisses inneres Gefühl schien ihm gleichsam anzukündigen, daß er fähig sei alles zu umfassen. Er tanzte mit Anmuth, saß sehr schön zu Pferde, zeichnete sich in den Fechtübungen aus, spielte sehr gut mehrere musikalische Instrumente und besaß für die damalige Zeit ziemlich ausgebreitete Kenntnisse in der Naturgeschichte, einer Wissenschaft, die so wie alle andere noch in ihrem ersten Entstehen war. Hätte er sich nur mit den Wissenschaften beschäftiget, so würde er durch seine Talente und durch seine Gelehrsamkeit geglänzt haben. Crescembeni nimmt keinen Anstand ihn mit zu denjenigen zu rechnen, die man als die Wiederhersteller der italiänischen Dichtkunst betrachtet.

Da Vinci vernachläßigte keine einzige jener Künste, welche mit der Zeichnung in Verbindung stehen. Er studierte die Baukunst, trieb die Sculptur, und machte endlich aus der Mälerei seine Hauptbeschäftigung. Seine Fortschritte in dieser Kunst waren so schnell, daß Verrochio sein Lehrer, da er sich hier von seinem Schüler übertroffen sahe, den Pinsel mit dem Meißel vertauschte, und Bildner wurde. Dem Studium der Zeichnungskunst ließ der junge da Vinci das Studium der mathematischen Wissenschaften, des Perspectives, der Optik vorausgehen. Ueberdieses unterrichtete er sich aber auch noch besonders in der Anatomie und der Mechanik.

Er erhielt von dem Herzog Ludwig Sforza, genannt der Schwarze, einen Beruf nach Mailand, wo ihm die Aufsicht über eine Akademie der Malerei und Baukunst, welche dieser Fürst errichtet hatte, übertragen wurde. Hier war es, wo er

sich

sich als großer Ingenieur zeigte, indem er durch einen Canal das Wasser des Addaflusses in die Stadt leitete, ein Unternehmen, dessen Ausführung allen Sachkundigen ohnmöglich geschienen hatte.

Mit Geist und Gefühl suchte da Vinci die Leidenschaften der Seele in seinen Gemälden auszudrücken; und wenn er in der Folge in diesem wichtigen Theile der Kunst von einem Raphael übertroffen wurde, so hatte er zum wenigsten die Ehre, hierin seine Vorgänger zu übertreffen, oder vielmehr den Künstlern einen Pfad zu zeigen, der ihnen bis itzt noch unbekannt gewesen war. Für sein Zeitalter war er ein sehr guter Colorist, und man kann ihn in Rücksicht der Farbengebung als den Ersten unter den alten florentinischen Malern betrachten, ob sonst gleich seine Fleischhaltung im Allgemeinen minder schön, und die Hauptfinte seiner Gemälde violenfarbig ist. Uebrigens hat kein Maler vor ihm den Figuren so viel Anmuth gegeben, als er.

Seine Zeichnung war rein, precis und nicht ohne Größe. Er erhob sich nicht über die Natur, aber er ahmte sie nicht ohne Wahl nach. War er nicht ganz frei von jenem weniger Natürlichen und Steifen, das bis itzt gleichsam noch einen charakteristischen Zug der Kunst ausmachte, so kam es daher, daß man noch nicht jene Wellenlinie kannte, die bald gerade, bald zirkelförmig zu werden scheint, und doch weder eine gerade Linie noch auch eine Zirkellinie wird.

Mit dem größten Fleiße suchte da Vinci seine Werke zu beendigen; aber nie konnte er ihnen jenes Trockene und Frostige benehmen, das bei ihm besonders dadurch noch auffallender wurde, daß er immer diejenigen Contours, die dem Auge gewissermaßen hätten verschwinden sollen, zu stark angab. Indessen kann man ihm dieses Frostige und Trockene eigentlich nur dann vorwerfen, wenn man ihn mit den guten Malern vergleicht, welche auf ihn gefolgt sind: denn wirklich hat sein Pinsel gegen den der übrigen Artisten seiner Zeit sehr viel Weiches und Sanftes. Seine Gemälde haben übrigens noch eine sehr schätzbare Eigenschaft, eine Eigenschaft, die nicht selten

in guten Stücken vermißt wird, und diese ist, daß sich in ihnen die Figuren sehr rein zeigen, wenn man sie aus der Ferne betrachtet.

Man erzählt, daß er auf einer Reise von Florenz nach Rom, wohin er den Herzog Julius von Medices begleitete, um seinen Reisegefährten zu belustigen, kleine Figuren verfertiget habe, welche sich in die Luft erhoben hätten und dann wieder auf die Erde zurückgekommen wären. Sollte dieses Spiel des da Vinci nicht vielleicht Aehnlichkeit mit der Erfindung der aerostatischen Maschinen haben?

Da Vinci hatte übrigens zu viele Verdienste und war zu groß, als daß er nicht auch ein Gegenstand der Mißgunst und des Neides hätte werden sollen. Sein Aufenthalt zu Florenz und Rom wurde ihm durch die Verfolgungen des Michael Angelo sehr verbittert, der sich die Miene, als verachte er ihn, zu geben suchte, und ihn den beleidigenden Scherzen seiner Schüler aussetzte. Michael Angelo war ohne Zweifel in Hinsicht seiner großen und kühnen Gedanken und seiner tiefen Kenntnisse in der Zeichnung weit über da Vinci erhaben; aber er mußte dagegen wieder diesem in den gefälligen Theilen der Kunst weichen.

Um diesen Unannehmlichkeiten, die er in seinem Vaterlande erdulden mußte, zu entgehen, folgte er fast als ein siebenzigjähriger Greis dem Rufe Franz des Ersten, und gieng nach Frankreich, wo er nicht lange mehr lebte. Er starb 1520 in seinem fünf und siebenzigsten Lebensjahre in den Armen seines wohlthätigen Monarchen.

Wir wollen itzt das Urtheil, das Rubens über Leonhard da Vinci gefällt hat, mittheilen; denn die Urtheile großer Artisten sind in der That als heilsame und weise Lehren zu betrachten, weil das, was von ihnen gebilligt wird, sich immer sehr belohnend zu zeigen pflegt, wenn man es befolgt. Wir sprechen übrigens hier nach dem Des-Piles, der das lateinische Manuscript des Rubens besaß, das wir aber nicht kennen, und das auch sehr wahrscheinlich nicht mehr existirt.

„Leon-

„Leonhard da Vinci, sagt der große Meister der flandrischen Schule, „prüfte vorerst alles nach den Regeln einer genauen Theorie, und machte dann von dieser die Anwendung „auf das Natürliche und Wirkliche, das der Gegenstand seiner „künstlerischen Darstellung werden sollte. Er beobachtete das „Anständige und floh das Gekünstelte. Er wußte jedem Gegenstande den schicklichsten und wesentlichsten Charakter zu geben, und in das Majestätische selbst etwas Göttliches zu legen. Er suchte, was den Ausdruck betraf, die Einbildungskraft eher zu beflügeln und sie durch etwas Wesentliches zu erhöhen, als mit Kleinigkeiten anzufüllen, und war hier bedacht, weder verschwenderisch, noch auch karg zu seyn. Er war endlich so sehr bemüht, jede Verwirrung in Ansehung der Gegenstände zu vermeiden, daß er dem Betrachter in seinen Gemälden eher noch etwas zu wünschen übrig ließ, als daß er das Auge durch eine ängstliche Genauigkeit zu sättigen suchte. Was aber diesen Künstler am meisten auszeichnet, ist, wie wir schon bemerkt haben, daß er den Dingen immer den ihnen zukommenden Charakter gab, durch den sich dann das eine von dem andern so vortreflich unterschied.

„Er hatte auch nicht unterlassen, sich durch verschiedene Schriften zu unterrichten, und sich selbst die in denselben befindlichen Gemeinplätze herauszuziehen und zu sammeln. Er ließ sich nichts von dem entgehen, was seinem Sujet in Ansehung des Ausdrucks günstig seyn konnte; und er wußte durch das Feuer seiner Phantasie wie durch das Richtige seiner Urtheilskraft das Göttliche durch das Menschliche zu erheben, und sich in diesem bis zu dem Heldencharakter aufzuschwingen.

„Das Wichtigste und Vorzüglichste, was wir von ihm kennen, ist das berühmte Abendmal, das er zu Mailand gemalt hat. Die Jünger nehmen hier die ihnen zukommenden Plätze ein, und Jesus den ersten in der Mitte der Jünger, von denen ihm aber keiner zu sehr genähert ist. Die Stellung des Heilandes ist nachdrucksvoll, und seine Aerme befinden sich in einer freien herabgesenkten und Größe ausdrü-

„ckenden Lage, während daß die Jünger, geängstiget von ei„ner gewissen Unruhe, die übrigens nichts Unedles und Unan„ständiges sehen läßt, sich gleichsam hin und her zu bewegen „scheinen. Mit einem Worte, dieser Artist hat durch sein tie„fes Denken der Vollkommenheit sich so sehr genähert, daß es „gleichsam ohnmöglich scheint, sich hierüber auf eine ihm wür„dige Art auszudrücken, und noch mehr ihn nachzuahmen.“

Man kennt von da Vinci eine Abhandlung über die Malerei, die in italiänischer Sprache gedruckt, aber auch in die französische übersetzt und mit Zeichnungen von Pouſſin bereichert ist. Er hat noch mehrere Schriften hinterlassen, die lang für verloren gehalten wurden, sich aber, wie Villoiſon versichert, in der ambrosianischen Bibliothek befinden sollen.

Michael Angelo Buonaroti, der Glanz der florentinischen Schule, wurde im Jahr 1474 in einem nicht weit von Arezzo gelegenen Schlosse gebohren. Seine Familie war von hohen Adel, aber wenig begütert. Sein Vater, Ludwig Buonaroti Simoni, stammte von dem alten und berühmten Hause der Grafen von Canossa ab. Sicher hätten die Eltern des Michael Angelo geglaubt, ihren hohen Adel herabzuwürdigen, wenn sie ihren Sohn für die schönen Künste bestimmten, und gerade war es die Beschäftigung des jungen Angelo mit diesen Künsten, die in der Folge ihrem Namen den größten und schönsten Glanz ertheilte, den er erhalten konnte.

Seine Neigung, die alle Vorurtheile und Einwendungen der Eltern entkräftete, ließ ihn oft einen Theil jener Stunden mit Zeichnen zubringen, die man ihm zu wissenschaftlichen Beschäftigungen vorschrieb; indessen machte er vermöge der hohen Anlagen, die er von der Natur erhalten hatte, in den Wissenschaften wie in den Künsten gleichgroße Fortschritte. Italien, das so stolz darauf ist, ihn unter seine Artisten rechnen zu können, rechnet ihn auch unter seine guten Dichter; die größtentheils mit eigner Hand geschriebene Sammlung seiner Gedichte wird sehr sorgfältig mit unter den Manuscripten der vatikanischen Bibliothek aufbewahrt, und ist zu wiederholtenmalen abgedruckt worden. Die letztere und bessere Ausgabe

ist

ist die, welche in Florenz im Jahre 1716 mit einer Zueignungsschrift an den Senator Philipp Buonaroti, einen Nachkommen der Familie des Verfassers, erschienen ist. Seine Poesien haben in Ansehung der Sujets, der Ideen und des Styls einige Aehnlichkeit mit den schönen Versen eines Petrarcha. Sie sind ganz der Ausdruck einer edlen und reinen Liebe.

Der Vater des jungen Michael Angelo sah sich endlich genöthiget, dem unwiderstehlichen Triebe der Natur nachzugeben, und seinen vierzehnjährigen Sohn dem Unterrichte des Ghirlandaio anzuvertrauen, dessen Ruhm sich über ganz Italien verbreitete. Der junge Artist erlangte mit einer erstaunenswürdigen Schnelligkeit, was uns ihn in Hinsicht des Stolzen in der Ausführung als einen der bedeutendesten Bildner, in Hinsicht der tiefen Kenntniß der Zeichnung als einen eben so wichtigen Maler, und in Ansehung des Kühnen in der Construction als den größten Baumeister bewundern läßt. Und hätte sich Michael Angelo auch nie als Maler und Bildner gezeigt, so würde er schon durch den Petersdom und den Pallast Farnese als Architect, durch die Brücke Rialto in Venedig als bürgerlicher Ingenieur, und durch die Befestigungen von Florenz als Kriegsbaukundiger unsterblich geworden seyn.

Hier bedenke man, daß dieser Artist bald Maler, bald Goldarbeiter, bald Architect, bald Bildner, bald Gießer, bald Ingenieur war, und schon in demjenigen Alter unter die grossen Meister gezählt werden konnte, wo ein Anderer nur noch als ein unbedeutender Lehrling erscheint, wenn er auch gleich nur ein einziges Talent zu bilden bemüht ist.

Michael Angelo drückte allen Werken, die seine schaffende Hand hervorbrachte, den Stempel des Charakters auf, der ihn auszeichnete. Er war stolz, heftig und unbiegsam, und er wagte es selbst mehr als einmal, sich dem gefürchteten Julius dem Zweiten zu widersetzen, vor dem sonst alles zitterte, und dem sonst alles nachgeben mußte.

Mit der größten Sorgfalt machte Michael Angelo die Studien zu seinen Werken, die er aber dann mit einer erstaunenswürdigen und fast unglaublichen Geschwindigkeit ausführte.

führte. Man sagt, daß er an der großen bronzenen Bildsäule Julius des Zweiten, nur sechzehen Monate gearbeitet habe, eine Statüe, die man übrigens zu einem Artilleriestück umgeschaffen hat, und von der nur noch allein der Kopf erhalten ist. Zu dem Ausmalen des Gewölbes der Sixtuscapelle brauchte er nur zwanzig Monate, und hier muß man noch erwägen, daß er ganz allein arbeitete, und daß er nicht einmal einen Gehülfen hatte, der ihm die Farben rieb. Wenn er acht Jahre über einem einzigen Gemälde derselben Capelle, nämlich über seinem Weltgerichte zubrachte, so kam es daher, daß er damals noch an mehreren Gemälden zugleich arbeitete. Den Marmor spaltete er mit einer Kühnheit, über die er sich nicht selten zu beklagen hatte; mehrere Bildsäulen hat er unvollendet gelassen, welche er nicht anders als nur durch Ansetzung neuer Marmorstücke hätte vollenden können, indem von ihm, in dem Feuer der bildnerischen Schöpfung, an gewissen Theilen zu viel hinweggenommen worden war.

Er war weit fähiger, die heftigen und stürmischen Leidenschaften, als die sanften Regungen der Seele zu empfinden. Er spähte in der Natur dem, was menschliche Stärke ankündiget, weit mehr als dem nach, was menschliche Schönheit sehen läßt. Er wollte sich in seinen Werken nur allein groß und schrecklich zeigen, und er vernachläßigte daher das Anmuthige und Graziöse gänzlich. In den für den Künstler wichtigen Theilen der Anatomie besaß er die gründlichsten Kenntnisse, und er hat auch in der That besser als irgend ein anderer Artist die durch die Verbindungen der Knochen gebildeten Gelenke und die Wirkungen und Insertionen der Muskeln ausgedrückt: aber er scheint zu begierig gewesen zu seyn diese Kenntnisse zu zeigen, und ganz vergessen zu haben, daß die den Körper umgebende Haut die Form der Muskeln mildert, und daß diese in dem Kinde, in dem Weibe, in dem Jünglinge weit weniger sichtbar, als in dem ausgebildeten Kraft und Stärke ankündigenden Körper des Mannes sind. Ihm kann daher, ohngeachtet seines, von mehreren Critikern für Pedanterei erklärten Bestrebens, allenthalben als der unterrichtete und weise

Künst-

Künstler zu erscheinen, dennoch der Vorwurf gemacht werden, nicht so weise wie die Künstler des alten Griechenlands gewesen zu seyn, die das Gezwungene und Gekünstelte allenthalben flohen. Nicht einmal seine weiblichen Figuren scheinen zur angenehmen Belustigung des Gesichtssinnes, wohl aber zu Kämpfen mit den stärksten Athleten geschaffen zu seyn. Das Streben nach Größe ließ ihn immer in den Fehler der Plumpheit und der Ueberladung der Umrisse der Natur verfallen. „In „seinen Figuren, sagt Mengs, lösen sich die mit einander verbundenen Muskeln so wenig, daß es scheint, als wenn sie „nur für diejenige Stellung gemacht wären, in der er sie dargestellt hat. Bei ihm besitzt das Fleisch zu viel Rundung, „und die Muskelmassen sind einander an Größe und Kraft zu „sehr gleich; nie nimmt man an seinen Figuren Muskeln in „dem Zustande der Ruhe wahr, und ob er sie gleich der Lage „nach mit so vieler Richtigkeit anzugeben wußte, so wußte er „doch nicht in sie den Charakter zu legen, der ihnen eigentlich „zukommt.

„Er besaß, sagt ein andrer Artist, Reynolds, nicht so „viel schöne Parthieen, als Raphael; aber immer trugen die, „die er sich zu eigen gemacht hatte, den Stempel des Erhabenen. Sein Auge sahe in der Malerei nicht viel mehr, als „was der Meißel in der bildnerischen Schöpfung erreichen kann, „und er schränkte sich in seinen Gemälden bloß auf die Correctheit der Formen und den Ausdruck der Leidenschaften ein.“ Dieses ist genug, um uns zu sagen, daß Michael Angelo die Farbengebung vernachläßigte, oder vielmehr, daß er keine Idee von diesem Theile der Kunst hatte, der zu Venedig durch den Pinsel des weit jüngeren Titian der Vollkommenheit so sehr genähert wurde. Wenig schien er gerührt zu werden, da man ihm in seinem Alter ein Gemälde dieses großen Coloristen zeigte, und er meinte, daß dieser Meister durch eine richtige Zeichnung, durch correcte Formen das Schöne und Täuschende des Colorits hätte unterstützen sollen. Die Oelmalerei ist ohne Zweifel vorzüglich geschickt, das Zauberische der Farben in seiner höchsten Macht dem Auge erscheinen zu lassen, aber er

schätzte

schätzte diese Gattung der Malerei wenig: er sagte, daß sie eine Beschäftigung für Weiber und Kinder wäre.

Aus einem seiner Briefe sieht man, daß er sich alle Figuren, die er zu malen gedachte, aus Erde oder Wachs zu formen pflegte. Diesem Verfahren verdankte er die Kunst, das Verkürzte so schön auszudrücken. Uebrigens war diese Methode allen großen Malern derselben Zeit gemein, und vielleicht hat man Unrecht gethan, daß man von ihr abgegangen ist. Es scheint, als könne man die Formen hier, wo man sie sich mit allen ihren verschiedenen Hervorragungen und Seiten darzustellen sucht, weit strenger, als auf jener Fläche prüfen, wo man sie vermittelst der Feder oder des Pinsels nachahmt. Feder und Pinsel können bei fertiger Hand und einem schönen Helldunkel das Auge des Betrachtenden blenden, und ihm die Unwissenheit oder auch die Nachläßigkeit, der sich der Nachahmer schuldig machte, gänzlich verbergen. Ein sehr mittelmäßiger Bildner würde schon nicht die Fehler wider die Wahrheit und die Verhältnisse der Formen begehen dürfen, die man in den Werken mehrerer geschickter Maler bemerken kann.

Weder Farbe, noch Harmonie, weder eine zauberische Composition, noch auch schöne, kunstvolle Draperieen, weder Kenntniß des Helldunkels, noch auch Beobachtung des Schicklichen muß man in den Malereien des Michael Angelo suchen. Wie groß mußte daher dieser Artist nicht in dem einzigen Theile der Kunst seyn, den er umfaßte, wenn er, ohngeachtet seiner Unbekanntschaft mit so vielen und gerade so beliebten Theilen derselben, sich dennoch unsterblich gemacht hat?

Wenn indessen dieser Künstler auch im Allgemeinen der Gegenstand einer tiefen Bewunderung ist, und die Figuren seines Weltgerichts von den in Rom sich befindenden jungen Künstlern vorzüglich studirt werden, so haben dennoch strenge Richter ihm nicht gemangelt. Man hat ihm vorgeworfen, daß er plumpe Lastträger und dicke Küchenmägde gemalt, daß er weder das Anständige, noch das Uebliche beobachtet, daß er die

heilige

heilige Stätte durch ein Heer von Nacktheiten entweiht, daß er bei einem Gegenstande, wo die ganze Natur nur Verwirrung und Zerstörung zeigen kann, sich eine symmetrische Anordnung erlaubt, daß er in einem Sujet der Christusreligion den Charon und seinen Kahn dargestellt, mehr den Dante, als die Lehre der Kirche studirt, und sich ganz seiner bizarren Einbildungskraft überlassen habe, wo er sich nur allein jenem religiösen Schauer hätte überlassen sollen, der ihn doch nothwendig bei einem solchen Sujet habe erschüttern müssen.

Aber vielleicht darf man nicht einmal von Michael Angelo jene angefüheten Theile der Kunst fordern: zu seiner Zeit kannte man die Farbe und das Helldunkel nur noch unvollkommen, und selbst die Composition wurde eigentlich nur erst nach ihm von dem Genie eines Raphael geschaffen und gebildet. Das Symmetrische in der Anordnung war ein Fehler seiner Vorgänger, der aber gefiel, und nicht immer vermag selbst der Talentvolle, der Mensch von Genie sich in Allem über sein Zeitalter zu erheben, ja es giebt selbst Fälle, wo es für diesen grösser ist, sich nicht in jeder Rücksicht über andere emporzuschwingen. Was das Schickliche betrift, so macht dieses keinen wesentlichen Theil der Kunst aus, und die Beobachtung desselben ist nicht an das Talent gebunden; der schlechteste Maler kann es beobachten, ohne weiter durch die Beobachtung desselben ein besonderes Verdienst zu erhalten, und der größte Künstler kann es vernachläßigen, ohne deswegen als Künstler ein Verdienst weniger zu haben. Der Artist ist zu loben, der nach Maßgabe der Sujets, die er bearbeitet, Geschichtskundiger, Alterthumskenner, Gottesgelehrter und Weltweiser zugleich ist: aber immer muß man ihn hier als Artist loben, selbst auch, wenn er bloß als Artist erscheint. Der Zweck des Michael Angelo, so wie auch der der alten griechischen Artisten, war, Kenntniß in Ansehung des Nackten zu zeigen, und diese Absicht machte ihm die Beobachtung eines andern Anständigen, als vielleicht sein Sujet heischte, zur Pflicht: jenes hatte er nur allein vor Augen, und er konnte also sein Sujet nicht wie seine Richter betrachten, weil er es aus einem Gesichtspunkte ansahe,

he, der von dem Gesichtspunkte jener verschieden war. Wenn er den Charon bei einem christlichen Gegenstande anbrachte, so erlaubte er sich bloß, was sich schon mehrere Dichter in Ansehung der Mythologie und der Wahrheiten der Christusreligion in ihren Werken erlaubt hatten. Wir wollen also auch dem Maler das verzeihen, was man einem Dante und einem Sannazar verziehen hat. Weit weniger würde man am Michael Angelo die Vernachläßigung der Anmuth und ihrer Schönheiten entschuldigen können, wenn bei ihm das Große und Erhabene, das seinen Charakter ausmachte, und das er in alle seine Werke legte, nicht die Fähigkeit, diese darzustellen und auszudrücken, ohnmöglich gemacht hätte. Seine Figuren besitzen nur diejenigen Schönheiten, welche sich mit einer hohen Körperkraft vertragen, aber sie ermangeln aller jener Reize, welche mit Anmuth zusammenstimmen; sie sind der schrecklichsten und furchtbarsten Handlungen fähig, aber sie zeigen ein gänzliches Unvermögen für das, was eine angenehme und gefällige Beweglichkeit voraussetzt.

Michael Angelo liebte die Einsamkeit. Er sagte, die Malerei sei eifersüchtig, und verlange, daß ihre Lieblinge sich unabläßig mit ihr beschäftigten.

Niemals, sagt Reynolds, dachte er in seinen Werken auf die Darstellung irgend eines außerwesentlichen Schönen, und es scheint, als wenn ihm auch das Erhabene seines Geistes das Recht gegeben habe, das minder Wichtige in der Kunst zu verachten. Alle seine Ideen waren groß, waren erhaben; seine Figuren scheinen einer höheren Gattung von Menschen zuzugehören: sie besitzen nicht die Reize der schwächlichen und hinfälligen Menschennatur, sondern stellen unter menschlicher Form stolzere und wenigster sterbliche Wesen dar. Gleich den Flammen einer lodernden Gluth scheinen aus seinem unerschöpflichen Genie alle Ideen hervorgekommen zu seyn.

Aber

Aber freilich muß man auch zugeben, daß sein Großes und Stolzes oft wenig natürlich ist; seine Stellungen sind nicht immer gut gewählt; seine Gewänder lösen sich schlecht von dem Fleische; sein Colorit hat in den lichten Parthieen zu viel Rothes, und nähert sich in den dunkeln zu sehr dem Schwarz. Sehr wahrscheinlich würde sein Ruhm wegen seiner Fehler als Maler und wegen seiner aller Anmuth ermangelnden Zeichnung wieder in etwas gesunken seyn, wenn er nicht so fest von jenen großen Verdiensten unterstützt worden wäre, die er in sich vereinigte. Aber so darf man nur den Namen dieses Artisten nennen hören, und man erinnert sich sogleich des Mannes, der Maler, Bildner, Architect und Ingenieur war, und die staunende Seele vermag nichts zu thun als zu bewundern.

Er starb zu Rom 1564 in seinem neunzigsten Lebensjahre.

Römische Schule. Das alte Rom, das an Werken der Kunst, die es entweder aus dem unvergeßlichen Griechenlande erhalten, oder die die Hand griechischer Künstler in seinem Schooße hervorgerufen hatte, so reich war, hinterließ noch in seinen Trümmern dem neuen Rom, was seinen kommenden Artisten den hohen Ruhm, den sie erreicht haben, verschaffen sollte. Die Antike ist es, durch die sich diese Künstler gebildet haben. Ihr verdanken sie die richtige Zeichnung, die erhöhete Schönheit der Formen, den großen Styl, den wahren und richtigen Ausdruck, der bei ihnen nie dem Schönen nachtheilig wird. Durch die Antike haben sie auch die Grundsätze der Drapirung kennen gelernt, die auch von ihnen befolgt wurden, ob sie sonst schon in die Malerei, Draperieen aufgenommen haben, welche breiter und fliegender, als die der Bildner des Alterthums sind. Diese Theile der Kunst, zu welchen man auch noch eine schöne Composition rechnen muß, zeichnen nun die römische Schule aus. In ihnen hat diese Schule ganz nach dem gestrebt, was Genie und Majestät ankündigt; immer hat sie sich aber nur in so fern mit dem Colorit beschäftigt, in wiefern sie daſſelbe für nöthig hielt, um zwischen

schen der Malerei und der Bildnerkunst, oder der durch Farben vermannigfaltigten Malerei und der des Helldunkels einen Unterschied bemerken zu lassen. „Es ist nicht zu verwundern, „sagt Fellibien, daß die römische Schule, da sie auf alle jene „Theile der Kunst so viel Fleiß verwandte, das Colorit, als „den letzteren, keiner besonderen Aufmerksamkeit würdigte. „Der menschliche Geist ist zu beschränkt, und das Leben ist zu „kurz, um in alle Theile der Malerei eindringen, und alle „in einem gleich hohen Grade besitzen zu können.“

Peter Perugino ist der Stammvater der römischen Schule; er wurde Perugino genannt, weil er von Perouse gebürtig war. Zuerst studirte er die Kunst in seinem Vaterlande, und hatte hier einen Maler zum Lehrer, der ihm bei einer harten Behandlung nur einen sehr mittelmäßigen Unterricht ertheilte. In der Folge gieng er nach Florenz und wurde ein Schüler des Verrocchio, bei dem sich auch Leonhard da Vinci bildete. Er hielt sich lang in dieser Stadt auf, gieng aber endlich in sein Vaterland wieder zurück und übte da die Kunst aus. Von Verrocchio hatte er gelernet den Köpfen und besonders den weiblichen Schönheit zu geben, und wenn er auch immer trocken war, so war er es doch weniger als sein Lehrer. Er stand in gutem Ansehen und man übertrug ihm mehrere wichtige Werke; was ihn aber besonders unvergeßlich macht, ist, daß er den unsterblichen Raphael zum Schüler hatte. Er starb 1524 in seinem acht und siebenzigsten Jahre.

Raphael Sanzio wurde zu Urbino im Jahr 1483 geboren. Sein Vater, ein sehr mittelmäßiger Maler, ertheilte ihm den ersten Unterricht in seiner Kunst, vertraute ihn aber in der Folge dem des Peter Perugino an: Raphael hatte aber eigentlich die Artisten des Alterthums, hatte seine Vorgänger, seine Zeitgenossen und die Natur zu Lehrern. Seine Talente, sein Charakter, sein Verstand, seine feine Lebensart verschafften ihm ein solches Ansehen, und machten ihn so beliebt, daß der Kardinal de Sainte Bibiane nicht anstand, ihm seine Nichte zur Gemahlinn anzubieten. Allein der urbinische Maler

ler strebte nach etwas Höherem, er gedachte sich selbst bis zu der erhabenen Würde eines Fürsten der Kirche aufzuschwingen. Der Pabst Leo der Zehnte hatte ihm zu dem Kardinalshute Hoffnung gemacht, und diese ausgezeichnete Ehre würde ihm vielleicht auch zu Theil worden seyn, wenn er länger gelebt hätte. Er starb 1520 in einem Alter von 37 Jahren; sein früher Tod war die Folge des unordentlichen Lebens, in das ihn heftige Liebe für das andre Geschlecht gestürzt hatte.

Raphael war nicht gleich der große Künstler, der er in der Folge wurde. Er hatte seine verschiedenen Perioden, und er mußte gleichsam sich erst selbst untersuchen, ehe er seine Gedanken auszudrücken vermochte: man könnte selbst sagen, daß, ehe er so vollkommen die große Kunst habe ausüben können, von der er uns so viel herrliche Beispiele hinterlassen hat, er erst ihr Erfinder habe werden müssen. Anfänglich hatte er die Manier des Perugino, seines Lehrers: allein er machte bald zwo Reisen nach Florenz, um die berühmten und großen Artisten, die in dieser Stadt glänzten, zu studiren. Während einer Abwesenheit des Michael Angelo in Rom, wo dieser eben die Sixtuscapelle malte, gab Bramante, Architect des Pabstes und Oheim des Raphael, seinem jungen Neffen die Schlüssel zu der Capelle, um ihm da die von dem florentinischen Künstler angefangenen Gemälde sehen zu lassen: dieses Schauspiel klärte den jungen urbinischen Maler auf, der nun sogleich seine Manier änderte und seinen Figuren mehr Großes und Kühnes gab. Man hat selbst behauptet, daß er die Propheten und Sybillen in der Notre-Dame nach Michael Angelo gearbeitet habe. Michael Angelo beschwerte sich sehr bitter über die Treulosigkeit des Bramante, und machte durch eine Wegreise die Klagen, die er über Plagiat führte, allgemein ruchtbar; izt sind nun in Rom beinahe schon seit dreihundert Jahren die Meisterstücke des Michael Angelo und des Raphael den Augen der Welt blosgestellt, und es hat, wie Felibien anmerkt, keinen Sterblichen wiedergegeben, welcher geschickt gewesen wäre, ähnliche Plagiate zu begehen.

Es war ein Glück für Raphael, sagt Mengs, dem wir in diesem Artikel ganz folgen, daß er in der Periode geboren wurde, die er in Rücksicht der Kunst sehr sinnreich die Periode der Unschuld nennt. Sein erstes Bestreben war, die simple, einfache Natur mit der größten Genauigkeit zu copiren. War ihm noch unbekannt, daß der Nachahmende hier eine gewisse Wahl zu treffen habe, so sahe er die Werke eines Leonhard da Vinci, eines Massacio, eines Michael Angelo, und sein Genie nahm einen neuen Schwung.

Und hier fühlte er, daß die Kunst Etwas mehr, als eine simple Nachahmung der Natur sey. Allein noch nicht besaßen die Werke jener Meister, die ihm die Augen öffneten, Vollkommenheit genung, um ihm das, was die schönste mögliche Wahl bestimmt, enthüllen zu können, und er befand sich noch in Ungewißheit, wenn er in Rom die Werke der Alten sahe. Aber hier erkannte er bald, daß er die großen und wahren Muster, die er suchte, gefunden habe, und daß ihm nun nichts zu thun übrig sey, als den glücklichen Trieben seines Naturells zu folgen. Ihm gnügte es selbst nun nicht einmal, die in Rom sich befindenden Antiken zu studiren; er unterhielt sogar Mehrere, die für ihn in Griechenland und Italien, Alles zeichnen mußten, was sie hier noch von Werken des Alterthums entdekken konnten.

Gewöhnt durch seine erstere Manier, die Natur immer mit der größten Genauigkeit nachzuahmen, war es ihm nun leicht, auch bei den Nachahmungen der Antike eine ähnliche Treue, eine ähnliche Genauigkeit zu beobachten: und dieses war ein sehr wesentlicher Vortheil, ein Vortheil, den er über alle jene Künstler erhielt, die zwar Alles mit großer Leichtigkeit aber Nichts mit strenger Genauigkeit zu copiren pflegen. Er verlor die Natur nicht aus den Augen, sondern lernte durch die Alten vielmehr, wie man in ihr wählen und wie man sie studiren müsse. Er erkannte, daß die Griechen ihr nicht in die kleinsten Details gefolgt waren, daß sie immer nur allein das Wesentlichste und Schönste in ihr aufgefaßt hatten, und daß endlich die Regelmäßigkeit in den Proportionen eine der vor-

nehmsten

nehmſten Urſachen der hohen Schönheit ihrer Werke ſey: und dieſes ließ ihn den Entſchluß faſſen, dieſem Theile der Kunſt ſeine Aufmerkſamkeit zu widmen. Endlich ſahe er auch, daß jenes Anmuthige in den Gliederbewegungen von den mannigfaltigen Verbindungen der Knochen und dem freien Spiele der Gelenke des Knochengebäudes herrühre, forſchte, belehrt durch das Beiſpiel der Alten, dieſem weiter nach, und kam endlich durch ſeine Bemerkungen dahin, daß er ſich nicht mehr an der ſimplen Nachahmung des Natürlichen gnügen ließ.

Seine Zeichnung iſt ſehr ſchön, aber ſie beſitzt nicht das Vollendete, nicht das Vollkommene, das die Zeichnung der griechiſchen Artiſten beſitzt, und wenn man daher auch hier dieſen Künſtler bewundert, ſo muß man doch eingeſtehen, daß er nicht die genauen, nicht die beſtimmten Ideen von wahrer Schönheit gehabt habe, welche jene Alten hatten: in den Charakteren der Weiſen, der Apoſtel und ähnlicher Menſchen hat er ſich vorzüglich ausgezeichnet, aber er iſt nicht ſo glücklich in ſeinen göttlichen Figuren geweſen. Man kann ihm vorwerfen, daß er in die Conteurs der Weiber zu viel Convexität gebracht, und ſo dem Ganzen etwas Schwerfälliges gegeben habe. Dieſem Fehler ſuchte er zwar bisweilen zu entgehen, aber dann kehrte er zu ſeinem alten Styl wieder zurück und wurde trocken.

Sein Geſchmack in Rückſicht der Zeichnung, war eher römiſch als griechiſch, und dieſes kam daher, weil er die Antike nach Basreliefs ſtudirte. Dieſem Verfahren verdankte er auch die Gewohnheit, die Knochen und ihre Gelenke ſo ſtark anzugeben, und das Fleiſch weniger arbeiten zu laſſen. Da übrigens aber dieſe Basreliefs das Uebereinſtimmende in den Proporzionen der Glieder, beſonders ſchön bemerken laſſen, ſo hat er ſich auch, was dieſen Theil anlangt, vorzüglich ausgezeichnet, ob er ſonſt ſchon im Allgemeinen ſeinen Figuren nicht ganz jenes Elegante, das man in denen der griechiſchen Artiſten antrifft, gegeben, und endlich auch an ihren Gelenken nicht vollkommen genung jenes Biegſame ausgedruckt das wir am

Laokoon

Laokoon, an dem belvederischen Apoll und an dem Fechter so bewunderungswürdig dargestellt sehen.

Weniger groß, fährt der nämliche Bewunderer und Critiker Raphaels fort, weniger groß erschien dieser Artist, wenn ihm die Antike fehlte, wie man dieses an den Händen seiner Figuren wahrnimmt, Theile, von denen man sehr wenig Beispiele aus dem Alterthum kennt, indem sie an den Meisten jener Statüen verloren gegangen sind, die im Uebrigen der zermalmende Zahn der Zeit noch geschont hat. Seinen Kindern gab er einen zu weisen und zu ernsthaften Charakter, und drückte an ihnen auch nicht ganz jenes Mürbe und Völlige aus, das dem kindlichen Körper eigen ist. Ihm mangelte auch jenes Große und Edle, durch das sich die Alten so vorzüglich auszeichnen, und nie hat er sich, was diesen Theil betrifft, über einen Michael Angelo erhoben; man kann hier noch hinzufügen, daß er nicht so vollkommen, wie dieser Meister, die Muskeln gekannt habe.

Auch in den idealischen Figuren, die das Gepräge des Göttlichen an sich tragen sollen, hat er die Griechen nicht erreicht. Bei ihm ist Jesus nur ein gewöhnlicher Sterblicher. Er besitzt nicht die göttliche Schönheit des Apolls. Seine Figuren der heiligen Jungfrau sind, was den Ausdruck betrifft, schön; aber in Hinsicht der Schönheit der Form, müssen sie mehreren antiken Köpfen weichen. Seine Figuren des ewigen Vaters, haben den Charakter der Schwäche und des sinkenden Alters, und geben nicht die Idee von einer unsterblichen Natur. Fast könnte man hier schönere lebende Modells auffinden. Sie besitzen bei weitem nicht die göttliche Schönheit, die einige antike Jupiters-Köpfe besitzen.

Wenn sich übrigens Raphael in dem Ideal nicht bis zu der Höhe aufschwang, zu der sich hier die Künstler des Alterthums aufgeschwungen haben, so kam es daher, weil der Geist und die Sitten seines Zeitalters, weil endlich auch die Sujets, die seine Meisterhand zu bearbeiten hatte, es ihm eigentlich nur wenig gestatteten. Fand aber dieser große Artist nur selten

ten Gelegenheit in seinen Figuren rein idealisch zu seyn, so dachte er dagegen ganz auf die Darstellung des Ausdruckes, auf die ihn auch sein gemäßigter Charakter, sein erhabener und thätiger, immer mit hohen Ideen beschäftigter Geist so natürlich hinleitete; innig fühlte er, daß der Ausdruck der Leidenschaften einer der ersten und wichtigsten Theile der Kunst sey, die die Handlungen der Menschen darstellen soll, welche durch jene Rührungen der Seele veranlaßt werden. Figuren als handelnd darstellen und in ihnen nicht auch zugleich die inneren Antriebe, die sie zu handeln bestimmen, ausdrücken, das heißt nicht belebte, durch sich selbst zu Handlungen veranlaßte Wesen, sondern nur bewegliche Maschinen bilden. Man sieht zwar an solchen Figuren Stellungen, welche Handlung andeuten, aber man fühlt, daß diese ihre Handlungen nicht durch sie selbst entstehen, weil man an ihnen nicht jene, sie zu diesem Wirken bestimmenden Antriebe bemerkt. Der Künstler, der den Ausdruck vernachläßiget, wird in einer jeden Figur, die er malt, uns immer nur einen Gliedermann darstellen, selbst auch, wenn er die Natur sich zum Modell nehmen sollte.

Wenn daher Raphael den Entschluß zu einer neuen Schöpfung faßte, so war der Ausdruck seine erste Sorge; er enthüllte sich, welche Leidenschaften nach Maßgabe des Sujets seine Figuren beleben müßten, und er ließ dann alle diese Figuren, ließ alle Parthieen der Composition sich auf den allgemeinen Ausdruck seines Gegenstandes beziehen.

Da er an den antiken Bildsäulen keinen Unterricht für das Helldunkel gefunden hatte, so blieb er auch in diesem Theile der Kunst immer schwach, und wenn er endlich fand, daß auch in der Vertheilung der Lichter und Schatten etwas Grosses statt finden könne, so war dieses eine Entdeckung, die er den Werken der florentinischen Maler verdankte. Man kann indessen nicht sagen, daß er die Natur in Ansehung des Helldunkels ohne Wahl nachgeahmt habe. Er suchte das, was man Massen nennt, und sparte die höchsten Lichter für die sichtbarsten Theile der nackten oder bekleideten Figuren auf. Wenn

dieſe Methode uns auch nicht gerade magiſche Wirkungen ſehen läßt, ſo ertheilt ſie doch zum wenigſten ſeinen Werken den Vorzug, daß ſich in ihnen die Figuren in der Ferne ſehr wohl unterſcheiden, was in der That in Werken der Malerei etwas ſehr Weſentliches iſt. Dieſes iſt es, was man in Rückſicht des Helldunkels von dieſem Artiſten ſagen kann: er begnügte ſich hier mit der Nachahmung der Natur, und ſuchte in dieſem Theile der Malerei, nie idealiſch zu ſeyn.

„Raphael pflegte, ſagt Mengs, die höchſten Lichter und „die tiefſten Schatten auf die Figuren des Vordergrundes fallen zu laſſen, gleichſam als ob hier die Draperieen und alle „andere Gegenſtände von einer und derſelben Farbe geweſen „wären. Er ließ auch das Helle einer jeden Farbe der Figuren des Vordergrundes in ein gänzliches Weiß, und das „Schattige in ein gänzliches Schwarz übergehen. Dieſes „kam daher, daß er immer das ganze Sujet eines Gemäldes „nach kleinen Modells zeichnete, und ſich von demſelben nur „ſehr ſelten kolorirte Skizzen entwarf. Er gewöhnte ſich da„durch, die Lichter und Schatten an ſeinen Figuren ſo zu behandeln, daß es immer ſchien, als hätte er dieſe nach Statüen „ſchattirt, das heißt, daß er jene Lichter und Schatten immer „um ſo viel ſtärker und kräftiger werden ließ, je mehr ſich die „Figuren hervorhoben, und ſie im Gegentheil um ſo viel „ſchwächte und abſtufte, je mehr die Figuren zurückwichen.“

„In dem Colorit verdient Raphael nicht nachgeahmt zu „werden. Er hatte, wie es zu ſeiner Zeit gewöhnlich war, „den Anfang mit der Waſſermalerei gemacht, eine Gattung der „Malerei, in der es beſonders ſchwer iſt, Coloriſt zu ſeyn, „und in der daher auch Raphael ſeine Meiſter nicht übertraf. „Die Freſko-Malerei, mit der er ſich in der Folge beſchäftigte, „konnte ihn in dieſem Theile der Kunſt der Vollkommenheit „auch nicht ſehr nähern, da er hier immer nur auf eine ſchnelle „Ausführung bedacht ſeyn mußte, und nicht nach der Natur „coloriren konnte. Bei dem Fra Bartholomeo in Florenz „wurde zwar ſein Pinſel kräftiger und lebhafter, ſeine Farbe

geiſtiger

„geistiger, seine Tusche weniger geleckt, und er überhaupt in „dem Fresko sehr vollkommen; aber er hat sich dennoch nie als „ein großer Coloriſt gezeigt.“ Indessen erblickt man doch nicht selten in den Farben dieses Künstlers sehr viel Wahres, und man findet, wenn man Werke seiner höheren Lebensjahre betrachtet, daß er auch hier weiter fortgeschritten war; freilich darf man ihn, was das Colorit anlangt, nicht nach den Grundsätzen der venetianischen Maler beurtheilen, die er, wie es sehr wahrscheinlich ist, auch nicht einmal dann angenommen haben würde, wenn er sie auch mehr gekannt hätte. Denn sie würden ihm sicher für jene seiner Meinung nach wichtigeren Theile der Kunst, denen er in seinen Werken den Vorzug ertheilte, und in denen er sich besonders zu zeigen suchte, nachtheilig geschienen haben.

Unter diesen Theilen war es nun aber hauptsächlich die Composition und das Ganze der Figuren, wodurch sich Raphael auszeichnete und wodurch er als großer Künstler erscheint. Sein philosophischer Geist wurde nur von dem gerührt, was ihm Ausdruck sehen ließ. Er hatte eine zu hohe Idee von seiner Kunst, als daß er sie für stumm, für sprachlos hätte halten sollen, und er strebte daher, sie zu der Seele des Menschen reden zu lassen; aber soll die Malerei reden können, so muß man ihr auch Etwas zu reden geben, und dieses kann nur durch ausdrucksvolle Sujets geschehen. Wenn daher Raphael sich auch nicht bis zu der Schönheit der Griechen emporschwang, wenn er auch nicht, wie diese, die große Kunst besaß, die Natur noch schöner darzustellen, so sah und ahmte er zum wenigsten nach, was die Natur Ausdrucksvolles und Schönes besitzt. „Die Griechen, sagt Mengs, schwebten mit Majestät „zwischen Erde und Himmel, Raphael hingegen wandelte tadellos auf der Erde.

„Dieser Künstler giebt uns in der Composition nicht nur „ein Beispiel von großer Geschicklichkeit, sondern er erregt „hier selbst das höchste Staunen: sie ist es auch, die ihm den „Ruhm, und zwar mit allem Rechte, verschafft hat. Er ist „hier ganz als Schöpfer zu betrachten, und er hat in Hinsicht

„dieſes Theiles der Kunſt weder unter den alten noch unter „den neuen Künſtlern ein Urbild gehabt. Man würde ſeine „Werke übermenſchliche nennen können, wenn er in den übri„gen Theilen der Kunſt ſo groß geweſen wäre, als er es in „dieſem, nämlich in der Compoſition, war.

„Es finden, fügt derſelbe Artiſt hinzu, es finden in An„ſehung der Compoſition im Allgemeinen zwo Gattungen ſtatt; „die des Raphael iſt die ausdrucksvolle, die andere iſt die thea„traliſche oder pittoreſke, die in einer gefälligen Anordnung der „Figuren des zu behandelnden Sujets beſteht. — Lanfranco „war der Erfinder der letzteren, und nach ihm Peter von Cor„tona. Ich gebe in dieſem Theile der Kunſt dem Raphael vor„allen Andern den Vorzug, weil bei allen ſeinen Werken oder „doch bei dem größten Theile derſelben die Vernunft ſeine Füh„rerin geweſen iſt. Nie hat er ſich in ſeinen außerweſentli„chen Figuren von gemeinen oder auch ſelbſt ſchönen Ideen „verleiten laſſen, die, wenn er ſich ihrer bedient hätte, nur die „Aufmerkſamkeit von dem Hauptgegenſtande abgezogen, und „die Schönheit dieſes verringert haben würden.“

Ueber die Kunſt, mit der dieſer große Artiſt die Bekleidungen zu behandeln wußte, iſt ſchon an einem andern Orte geſprochen worden: man leſe den Artikel Draperie. Was endlich die Harmonie in ſeinen Werken anlangt, ſo würde es unnütz ſeyn, ſich bei ihr lange aufzuhalten, er iſt, da er nicht delikat und graziös ſeyn wollte, ſondern nur auf Ausdruck dachte, auf ſie weniger aufmerkſam geweſen. Sie mangelt indeſſen ſeinen Gemälden nicht ganz; aber ſie iſt hier mehr eine Folge der Nachahmung der Natur, als ein Werk ſeiner beſondern Talente.

Venetianiſche Schule. Dieſe Schule iſt ganz Schülerinn der Natur. Ihre Maler ſahen ſich nicht, wie die Künſtler Roms, von jenen unſchätzbaren Ueberreſten der alten Kunſt umgeben, und ihnen mangelte daher der Unterricht, der ihnen eine richtige Idee von der Schönheit der Formen und des Aus-

Ausdruckes hätte verschaffen können. Sie ahmten die Formen der Natur ohne Wahl nach; aber sie wurden dabei innig von jenen Schönheiten gerührt, welche die Natur in der Mischung und der Verschiedenheit ihrer Farben zeigt. Sie schenkten diesem so anlockenden und gefälligen Theile der Kunst, von dem sie sich nicht durch die höheren und wichtigeren derselben abgezogen fanden, ihre ganze Aufmerksamkeit, und zeichneten sich durch das Colorit aus. Sie begnügten sich hier nicht, die Gegenstände dadurch zu charakterisiren, daß sie die eigenthümlichen Farben der einen durch die eigenthümlichen Farben der andern geltend machten; sie suchten auch durch das Uebereinstimmende und Entgegengesetzte der colorirten Gegenstände, sie suchten durch den Contrast des Lichtes und der Beraubung desselben die herrlichsten und kräftigsten Wirkungen hervorzubringen, und den Gesichtssinn anzuziehen und zu fesseln.

Jener Dominiko, der in Florenz durch die schändliche Eifersucht des Andreas Castagna sein Leben so tragisch endigte, und der der zweite italiänische Künstler war, der die noch geheime Kunst in Oel zu malen, besas, hatte, ehe er Venedig verließ, einen gewissen Jacob Bellin zum Schüler, welcher im Jahr 1470 starb, und nur blos dadurch bekannt ist, daß er seine Söhne Gentil und Johann Bellin zu Künstlern bildete.

Gentil, der Aeltere, mahlte hauptsächlich in Wasserfarbe. Man weiß, daß er von Mahomet dem Zweiten nach Constantinopel berufen wurde. Er zeigte einstmals diesem Krieger ein Gemälde von seiner Hand, das die Enthauptung des heiligen Johannes vorstellte. Der Held tadelte den Hals der Figur, und behauptete, daß, so bald der Kopf abgeschlagen sey, die Haut an diesem Theile zurückweiche, und lies, um seine Behauptung auch sogleich durch ein Beispiel zu bestätigen, einen Sklaven bringen, und diesem den Kopf abschlagen. Bellin schauderte vor einem solchen Unterrichte, und gieng, um nicht wieder einen ähnlichen zu erhalten, nach Florenz, wo er 1501 starb.

Johann brachte die Kunst um Vieles weiter, indem er unabläßig in Oel und zwar nach der Natur malte. Er war trocken, aber er war es nicht in dem Grade, in welchen es sein Vater und Bruder war; bei ihm ist die Farbe sehr rein und sauber, und man bemerkt in seinen Werken schon eine gewisse Harmonie. Seine Zeichnung ist gothisch, die Gesichtszüge seiner Köpfe sind edel, aber seine Stellungen sind schlecht gewählt, und seine Figuren haben keinen Ausdruck. Seine Schüler waren Georg Barbarelli, genannt Giorgione, und Titian.

Giorgione zeichnete sich durch eine gewisse Leichtigkeit in der Arbeit, durch eine Zeichnung, welche von einem bessern Geschmacke, als die seines Lehrers war, hauptsächlich aber durch ein sehr schönes Colorit aus. Er lebte nur zwei und dreißig Jahr und erregte den Eifer des Titian, der ihn auch bald übertraf.

Titiano Vecelli wurde zu Cador im Friaul 1477 von adelichen Eltern geboren. Er wurde in seiner frühen Jugend der Aufsicht eines Oheims anvertraut, der zu Venedig lebte, und der ihn zu einen Schüler des Johann Bellin machte. Hier lernte er die Natur knechtisch befolgen; aber er strebte, so bald er die Werke des Giorgione gesehen hatte, in der Farbe nach dem Idealischen. Im Jahr 1546 wurde er von dem Kardinal Farnese nach Rom berufen, um daselbst ein Portrait von dem Pabste zu fertigen. Er starb 1576 in seinem neun und neunzigsten Jahre an der Pest.

Wollte man den Titian in seinen Historiengemälden als Geschichtskundigen betrachten, so würde er, so wie alle übrige Artisten dieser Schule, unzuverläßig erscheinen. Titian bekümmerte sich weder um das Wahre der Begebenheit, die er darstellen wollte, noch um das eigentliche, bei derselben beobachtete Costum, er dachte weder auf den Ausdruck, den hier sein Sujet forderte, noch auch auf das sonstige Schickliche, das man mit so vielem Vergnügen in den Werken derjenigen Artisten sieht, welche für das Alterthum Interesse gezeigt haben.

ben. In dem Titian wird man hier nur einen großen Maler und nichts mehr finden.

Wenn Titian unter den großen Zeichnern auch nicht mit angeführt wird, so darf man doch nicht glauben, als habe dieser Artist die Geschicklichkeit, gut zu zeichnen, nicht besessen. Man hat ihn in diesem Stücke zu wiederholtenmalen zum Gegenstande der Verläumdung gemacht, indem man ihm entweder Werke, welche nicht von seiner Hand waren, zuschrieb, oder ihn auch nach solchen von seinen Arbeiten beurtheilte, wo er augenscheinlich nachläßig gewesen ist. Die Maler dieser Zeit hatten immer ihrer Erziehung ein richtiges Augenmaß und die Fähigkeit zu verdanken, Alles, was sie sich nachzuahmen vornahmen, mit Leichtigkeit darzustellen. Wenn nun aber Titian nur die Nachahmung der Natur zum Zweck hatte, so stellte er auch nur allein, dann schöne Formen dar, wenn das gewählte Urbild ihm diese darbot, hörte aber auch sogleich auf, schön zu seyn, so bald jenes Urbild der Schönheit ermangelte. Hätte ihn die Liebe für das Schöne beseelt, die einen Raphael beseelte, und wäre ihm diese Liebe durch die Kenntniß der Antike, die ihm fehlte, eingehaucht werden, so würde auch er in der Natur nur das zu seinen Nachahmungen gewählt haben, was vorzüglich in ihr nachgeahmt zu worden verdient, und er würde auch in Ansehung der Zeichnung einem Raphael und andern großen Malern gleich gekommen seyn.

Kann man nun aber den Titian auch eigentlich nicht unter diejenigen Artisten zählen, welche sich durch eine schöne Wahl ausgezeichnet haben, so kann man ihm doch auch nicht ganz das Gefühl für das Große und Edle absprechen. Er hat in der That sehr oft in seinen menschlichen Figuren auf dieses hingearbeitet: wenn er aber, wie Michael Angelo, die Zeichnung bisweilen übertrieb, so hatte er eher die Absicht, die Natur zart und fleischig, als sie wie der izt genannte Künstler kraftvoll und muskulös erscheinen zu lassen. Mehr sein Gefühl für die Farbe, als ein Grundsatz der Composition bestimmte ihn, immer nur die schönsten Parthieen sichtbar werden zu lassen, weil nämlich diese es sind, welche die größten und schön-

ſten Maſſen darbieten. In den Darſtellungen der Weiber und Kinder zeigte er ſehr viel Geſchmack. Er gab den weiblichen Figuren naive und nachläßige Stellungen, die zwar nicht graziös genannt zu werden verdienen, aber doch immer Etwas beſitzen, was dem Graziöſen nahe kommt. Auch ihren Kopfverzierungen und ihren Bekleidungen wußte er eine pittoreſke Eleganz zu geben.

Da ſich Titian faſt ganz der ſimpeln Nachahmung widmete, ſo war es ſehr natürlich, daß er bei dem Helldunkel eben ſo wenig, wie bei der Zeichnung, auf Wahl dachte. Man würde indeſſen ſehr irren, wenn man glaubte, daß er dieſen Theil der Kunſt, nämlich das Helldunkel, nur wenig gekannt habe, da, um die Farben der Natur nachahmen zu können, er doch immer die verſchiedenen Gradationen des Lichtes zu beobachten hatte. Nein, er, der jene Farben ſo täuſchend nachzuahmen wußte, konnte in Anſehung des Helldunkels nicht unwiſſend ſeyn: freilich darf man die eigentlichen Schönheiten ſeiner Werke nicht in dem Helldunkel ſuchen, dieſe liegen in dem Täuſchenden ſeiner Lokalfarben, das hier wirklich bis auf den höchſten Grad getrieben iſt. Uebrigens kann man ihm zuweilen in dem Helldunkel Härte vorwerfen, ein Fehler, deſſen er ſich durch das zu ängſtliche Beſtreben, auffallende Wirkungen durch Contraſt hervorzubringen, ſchuldig machte.

Die Maler der florentiniſchen und römiſchen Schule beſchäftigten ſich hauptſächlich mit der Freſko- und Waſſermalerei, und hatten, wenn ſie malten nicht ſowohl die Natur, als vielmehr ihre Cartons vor Augen. Titian hingegen malte gleich anfänglich, und zwar nach der Natur, in Oel, und dieſes verbunden mit ſeinen glücklichen Naturanlagen, mußte ihn endlich freilich zu jener Wahrheit leiten, durch die ſich ſeine Farben charakteriſiren. Sein fleißiges Portraitmalen wurde für ihn als Coloriſt auch ſehr vortheilhaft. Es verband ihn, die Farben der Natur in Rückſicht des Fleiſches und der Bekleidungen nachzuahmen. Wenn er ſich aber hier genöthiget fand, die Bekleidungen der Perſonen, die er darſtellte, nachzuahmen, ſo lernte er auch, um das Verſchiedene der Stoffe

auszu-

auszudrücken, seine Farbe und seine Tusche zu vermannigfaltigen: er malte endlich auch Landschaften, und studirte auch hier die Farbe nach der Natur. Und eben diesem Studium hatte es Poussin zu verdanken, daß er, ob er sonst gleich kein großer Colorist war, unterdessen doch seinen Landschaften und den Gründen seiner Gemälde eine gute Farbe gab.

„Wenn Titian, sagt Mengs, es bemerkte, daß nicht „selten die Gegenstände, die in der Natur schön sind, in der „Malerei eine schlechte Wirkung hervorbringen, so suchte er „in der Nachahmung des Wahren wählen zu lernen, und er „wurde hier gewahr, daß es wirklich Dinge gebe, deren Lokalfarben zwar an sich dem Gesichtssinne schmeicheln, aber „durch den Gegenschein, durch die Porosität der Materie, „durch die verschiedenen Tinten des Lichtes u. s. w. das Ansehen des Verschossenen erhalten. Er beobachtete auch, „daß ein jeder Körper eine unendliche Menge von Halbtinten „besitzt, und diese Beobachtung leitete ihn zu der Kenntniß der „Harmonie. Er entdeckte endlich auch, daß bei einem jeden „Objecte in der Natur eine besondere Uebereinstimmung in „Rücksicht des Transparenten, des Dunkeln und Undurchsichtigen, des Rauhen und Glatten statt findet, und daß hier „Alles durch die verschiedenen Grade der Tinten und der „Schatten von einander unterschieden ist. Und in dieser Verschiedenheit suchte Titian die Vollkommenheit seiner Kunst. „In der Folge sah er in einer jeden Parthie das Vielfache als „ein Ganzes an, das heißt, er wendete von einer Fleischhaltung, welche viele Halbtinten hatte, nur eine einzige Halbtinte an, und ließ auch sogar diese fehlen, wenn die Fleischhaltung weniger Halbtinten besaß. Diese Methode ließ ihn „zu dem so herrlichen und so unendlich schönen Colorite gelangen, durch das er sich unsterblich gemacht hat, und in dem „er ganz nachgeahmt zu werden verdient. Durch das Studium der Vertheilung der Hauptfarben, lernte er die Hauptmassen kennen, die ein Raphael durch die Zeichnung, und ein „Correggio durch das Helldunkel kennen gelernet hatte.“

Im Ganzen genommen, brachte Titian wenig Ausdruck in seine Gemälde, deren Kaltes er bisweilen dadurch noch auffallender machte, daß er in sie Portraits aufnahm; denn wenn auch in den Historienstücken die Köpfe nach der Natur studieret werden müssen, so dürfen uns doch diese hier nie eine individuelle, sondern nur immer eine allgemeine und idealische Natur sehen lassen: wir sollen in ihnen die Wahrheit der Natur, aber nie die Züge solcher finden, die uns bekannt seyn können. Der Maler bringt nicht ganz die Wirkung hervor, die er hervorbringen soll, wenn er uns zum Beispiel den Achill, den Hektor, den Cäsar darstellt, und wir bei dem Anblicke ihrer Darstellungen sagen können, das es uns vorkomme, als wenn wir in der Menschenwelt ihnen Aehnliche gesehen hätten. Nie kann uns für Menschen, die wir kennen und deren Umgang wir vielleicht selbst genießen, nie kann uns für diese die Ehrfurcht durchdringen, von der wir uns für jene Unsterbliche des Alterthums durchdrungen fühlen.

In der Composition hatte Titian anfänglich sehr viel Symmetrisches, ein Fehler, der, wie wir bei Michael Angelo angemerkt haben, den Artisten dieser Zeit sehr gemein war. Mannigfaltiger und freier war die Manier, die er in Rücksicht dieses Theiles der Kunst in der Folge annahm: aber ob er gleich Schöpfer einiger vortrefflicher Compositionen geworden ist, so würde man doch irren, wenn man behauptete, daß er hier nach gewissen angenommenen Grundsätzen gebildet habe, denn er scheint in allen Theilen der Kunst immer nur allein der Natur und nur sehr wenig den Regeln gefolgt zu seyn, die das Theoretische der Kunst verschreibt.

„In der Zeichnung, fügt Mengs hinzu, legte Titian „eben nicht viel Ideal. In dem Helldunkel war er hingegen „idealisch genung, um die Natur schön auffassen zu können, „aber er kam hier einem Corregio nicht gleich, und sein Hell„dunkel ist so zu sagen nur Skizze, nur Entwurf. Noch „mehr Ideal zeigte er aber in dem Colorit, und er besas hier selbst dessen genung, um den wahren Charakter der Farben zu fin-

„den

„den, die er so schön zu ordnen wußte: denn es ist nicht so „leicht, als hier Mancher glauben dürfte, zu wissen, wo und „wenn man sich einer rothen oder einer blauen Draperie zu be„dienen habe, ein Theil, den Titian auf das vollkommendeste „verstand, und wo er auf das tiefste bewundert zu werden ver„dient. In seine Farben brachte er die größte Harmonie, Et„was, was in der That nur immer derjenige können wird, „welcher idealisch zu seyn vermag und was der Künstler nicht „sowohl durch die Natur, als vielmehr durch Hülfe seiner „Einbildungskraft erlernt. Dasselbe behaupte ich von dem „Helldunkel, weil die Halbtinten in der Kunst niemals die „Abstufungen haben, die man in ihnen in der Natur bemerkt; „aber auch auf die Farben kann dieses angewandt werden, wo „die simple Nachahmung der Natur zu Nichts taugen würde: „alles dieses läßt mich nun aber schließen, daß Titian in die„sem Theile der Kunst sich nie so groß würde gezeigt haben, „wenn er nicht in einem hohen Grade idealisch hätte seyn kön„nen. Seine Composition ist sehr einfach, und enthält immer „nur das Wesentlichste; er ist daher in diesem Theile der Kunst „nur sehr wenig idealisch.“

In seinen Gemälden sind die Farben so ineinander gearbeitet, daß der Betrachtende in ihnen gar nicht die auf der Palette befindlich gewesenen Couleuren zu sehen glaubt; dadurch unterscheidet sich dieser Meister insbesondere von Rubens, der in seinen Gemälden eine Farbe an die andere setzte, ohne sie im übrigtn in einander zu arbeiten, und in einander schmelzen zu lassen. Diese Gewohnheit hinderte Rubens, so harmonisch wie Titian zu werden, und sie ließ ihn nur noch durch Hülfe einer großen Mannigfaltigkeit in Ansehung der Farben und eines sehr kräftigen Gegenscheins einer Farbe in die andere noch eine Art von Harmonie in seine Werke bringen. Man kann, wenn man Gemälde von Titian sieht, nicht angeben, mit welchen Farben er seine Tinten hervorgebracht hat. Dieses kunstvolle Verfahren, das ihn zu einer so vollkommenen Nachahmung der colorirten Natur leitete, macht die Spuren des geführten Pinsels nur wenig sichtbar. Den

Liebha-

Liebhabern gewähren daher die Stücke des Titian jenes Vergnügen nicht, das von ihnen meistentheils so gern genossen wird, und das in der Wahrnehmung einer freien Hand besteht; hier kündiget ihnen in Rücksicht der Hand vielmehr Alles einen gewissen Zwang an, und sie müssen sich daher die schönen Tuschen trösten lassen, die eben so wahr als fein sind, mit denen dieser große Meister seine Arbeiten beseelt hat, und die das Charakteristische der verschiedenen Gegenstände mit so vieler Bestimmtheit angeben.

Er hat sehr schöne Stoffe gemalt und den Charakter dieser sehr wohl ausgedrückt: aber man kann nicht sagen, daß er gut drapirt habe. Oft hat er selbst in der Anordnung der Falten gefehlt, und man sieht deutlich, daß er hier, anstatt eine auf Grundsätzen beruhende Wahl zu treffen, sich begnügte, die Ohngefährs, die ihm die Natur darbot, nachzuahmen. Da aber auch hier zuweilen das Ohngefähr schöne Faltenpartheien bildet, so findet man dergleichen auch nicht selten in seinen Gemälden.

Titian ist unter den Geschichtsmalern einer von denen, welche sich zugleich auch in der Landschaftsmalerei ausgezeichnet haben. Seine Lagen sind gut gewählt, seine Blumen zeigen Mannigfaltigkeit in Ansehung ihrer Formen, und ihre Belaubungen sind sehr wohl ausgedrückt. Uebrigens pflegte er in seinen Landschaften, um sie anziehender zu machen, immer einige außerordentliche Wirkungen der Natur darzustellen.

Lombardische Schule. Diese Schule zeichnet sich durch Anmuth, durch eine gefällige und geschmackvolle, wiewohl nicht immer ganz correkte Zeichnung, durch einen weichen und sanften Pinsel und durch eine schöne Verschmelzung der Farben, aus.

Antonius Allegri, genannt Corregio, ist der Stammvater und zugleich der größte Künstler dieser Schule. Er wurde zu Corregio oder in einem diesem Orte nahgelegenen Dorfe geboren. Einige nehmen das Jahr 1490 als das Jahr seiner Geburt an; allein Mengs, dem wir überhaupt in dem, was

wir

wir hier von diesem Artisten zu sagen haben, folgen werden, behauptet mit mehrerer Wahrscheinlichkeit, daß er vier Jahre später geboren worden, und nimmt als gewiß an, daß er 1534 im vierzigsten Jahre seines Lebens verstorben sei. Er verehligte sich zweimal, und hatte aus beiden Ehen Kinder.

Die allgemeinste Behauptung ist, daß Corregio arme und niedrige Eltern gehabt habe; indessen meinen doch auch Einige, wiewohl ohne einen Beweis anführen zu können, daß er aus einer adelichen und sehr reichen Familie herstamme: Mengs wählt zwischen beiden Behauptungen den Mittelweg, und glaubt, daß seine Glücksumstände mittelmäßig, und dem Lande und der Zeit, in welcher er lebte, angemessen gewesen wären. Auch beweist die Münzsorte, nämlich das Kupfer, womit man Corregio bezahlte, daß damals das Geld etwas Seltenes war, und daß es sehr langsam cirkulirte. Mengs findet endlich die Meinung, daß Corregio nicht ganz ohne Mittel gewesen sei, auch noch durch seine eigenen Werke bestätiget, an denen er nicht, wie bei den Stücken mehrerer arm gewesener Maler, Spuren von Mangel und Dürftigkeit findet. Und in der That, die Gemälde des Corregio sind entweder auf eine sehr feine Leinwand, oder auf ein sehr gutes Holz, oder auch selbst auf Kupfer gemalt: sie sind dabei mit dem größten Fleiße beendigt, und scheinen ganz und gar nicht Werke eines Künstlers zu seyn, der die Bezahlung mit Ungeduld erwartet; die theuersten und kostbarsten Farben sind in ihnen nicht gespart; ja es findet hier in Ansehung dieser sogar eine gewisse Verschwendung statt. Endlich weiß man auch, daß Corregio den Begarelli, einen selbst von Michael Angelo sehr geschätzten Bildner, anstellte, um ihm die Modelle zu seiner Kuppel zu Parma zu fertigen; bei uns würde in der That kein Maler vermögend seyn, einem guten Bildner die Modelle zu bezahlen, die er zu einem großen und wichtigen Werke nöthig haben könnte.

Man führt als einen Beweis, daß Corregio arm gewesen und für seine Werke schlecht belohnt worden sei, die Summe von hundert und siebenzig Thalern an, die ihm für seine zwölf

zwote Kuppel in Kupfermünze ausgezahlt wurden. Aber gerade hiervon nimmt Mengs den Gegenbeweis her und schließt, daß Corregio in Betrachtung des Landes, in dem er lebte, sehr anständig bezahlt worden sei. Und in der That, da eine Kuppel von Seiten des Künstlers sehr viel Zeit und sehr viele Auslagen verlangt, so ist es fast nothwendig, daß dieser seine Zahlung in verschiedenen Terminen erhalte. Sehr wahrscheinlich machten daher die hundert und siebenzig Thaler, welche Corregio bekam, nur einen kleinen Theil der eigentlichen Summe aus, die man ihm für die ganze Arbeit bewilliget hatte, und Raphael, der in einer weit reicheren Gegend lebte, und der unter den Malern seiner Zeit immer am meisten bekohnt wurde, erhielt für jede Loge im Vatikan nicht mehr als zwölfhundert Goldthaler. Man behauptet, daß die letzte Zahlung, die Corregio für die erwähnte Arbeit bekam, die Ursache seines Todes gewesen sei; er habe nämlich die erhaltene Summe selbst tragen wollen, und die heftige Ermüdung habe ihm eine Brustkrankheit zugezogen.

Anfänglich ahmte Corregio, wie alle Maler seiner Zeit, ganz die Natur nach; da ihn aber hier das Graziöse besonders fesselte, so verbannte er aus seiner Zeichnung alles Schneidende und Eckigte. Er entdeckte, daß große Formen zu dem Graziösen in einem Werke beitragen, und er verwarf daher alle kleine Parthieen, vergrößerte die Umrisse, vermied die geraden Linien und die spitzigen Winkel, und gab auf diese Weise seiner Zeichnung etwas Großes. Diese ist übrigens von einer schönen und reichen Manier, ihre Contours sind sehr vermannigfaltigt und dabei sehr fließend, aber sie ist nicht immer rein, nicht immer correkt.

„Corregio pflegte nicht, wie Raphael, der ihm in dieſ„sem Theile der Malerei sehr nachsteht, das Licht sich über „das Ganze eines Gemäldes verbreiten zu lassen; er brachte „die Lichter und Schatten nur da an, wo er glaubte, daß sie „die meiste Wirkung haben würden. Fiel das Licht gerade in „diejenige Gegend, die er licht zu halten sich vorgenommen „hatte, so ahmte er dasselbe so nach, wie er es sahe; fiel es

„aber

„aber im Gegentheil nicht in diese Gegend, so brachte er in „dieser einen hellen oder dunklen Körper, so brachte er Fleisch, „oder Draperie oder sonst einen Gegenstand an, der den Grad „des Lichtes, den er wünschte, hervorzubringen fähig war: „und dieses war das Mittel, durch das er in dem Helldunkel „zu der idealischen Schönheit gelangte. In seinem schönen „Helldunkel beobachtete er auch eine gewisse Harmonie, indem „er dasselbe in seinen Gemälden so vertheilte, daß das höchste „Licht und der tiefste Schatten immer nur eine einzige Parthie „einnahm. Sein Geschmack für das Sanfte und Anmuthige „lehrte ihn, daß jeder zu starke Gegensatz in Ansehung der Lich„ter und Schatten Härte bewirke; auch pflegte er nie Schwarz „neben Weiß anzubringen, wie dieses mehrere Künstler gethan „haben, die, wie er, in dem Helldunkel schön zu seyn suchten; „er gieng ganz unvermerkbar von einer Farbe zu der andern „über, er brachte z. B. neben seinem Schwarz ein dunkles, und „neben seinem Weiß ein helles Grau an, und ertheilte so sei„nen Gemälden die größte Sanftheit. Er ließ auch nie starke „Licht- und Schattenmassen neben andern eben so kräftigen er„scheinen. Hatte er eine sehr helle oder eine sehr schattige „Parthie darzustellen, so brachte er nicht unmittelbar eine ähn„liche neben dieser an; er trennte beide durch eine Menge von „Halbtinten, durch die er den Blick, der sich in der höchsten „Spannung befunden hatte, gleichsam wieder beruhigte. Durch „dieses so schöne Gleichgewicht in den Farben wird das Auge „ohne Aufhören und auf das Angenehmste gerührt, das hier „nie ermüdet, weil es in dem Werke, das es betrachtet, im„mer wieder neue Schönheiten findet."

Correzio malte gleich anfänglich in Oel, eine Gattung der Malerei, die der sanftesten und schmeichelhaftesten Tusche fähig ist, und er, der von Seiten seines Naturells allenthalben auf das Anmuthige hingeleitet wurde, gab auch sehr bald seinen Gemälden einen sanften und weichen Ton. Er suchte die transparenten Farben, um in seine Schatten mehr Natur zu bringen, und wußte hier sich einer solchen Glasierung zu bedienen, daß die beschatteten Parthieen ein gänzliches Dunkel bildeten.

bildeten. Ein solches Dunkel kann aber selbst durch die dunkelsten Farben, wofern diese nicht transparent sind, hervorgebracht werden, weil das Licht auf ihrer Oberfläche einen Gegenschein bildet, und so gewissermaßen ihr Dunkles beleuchtet; dieses findet aber bei den transparenten Farben nicht Statt, wo die Lichtstrahlen eingeschluckt werden, und wo die Oberfläche von ihrem Dunkel Nichts verliert. An den hervorragenden Stellen seiner Gegenstände trug er die Farben sehr stark auf, weil sich nämlich hier die Tusche für das Tageslicht besonders empfänglich zeigen muß. Er beobachtete, daß das Sonnenlicht eine gelbliche Tinte habe, und daß der Gegenschein Etwas von der Farbe derjenigen Gegenstände enthalten müsse, von denen er entsteht: und so gelangte er zu der Theorie der Anwendung der Farben in Hinsicht des Lichtes, des Schattens und des Gegenscheins. In der Farbe seiner Schatten verdient er besonders nachgeahmt zu werden, denn was seine Lichter betrift, so sind sie zu helle und dabei ein wenig plump, und sein Fleisch hat zu wenig Transparentes.

Nicht für jede Art des Ausdrucks kann Corregio als Muster gewählt werden. Er, der nur allein für die Darstellungen einer bezaubernden Anmuth geboren war, vermochte es nie, weniger graziös zu seyn, und schwächte daher bei seinen Figuren alle Aeußerungen der Seele, welche der Anmuth nachtheilig werden konnten. Malt er uns daher den Schmerz, so sehen wir den Schmerz eines Kindes, das sehr bald wieder lächeln wird; stellt er uns den Zorn dar, so glaubt man den Zorn einer jungen zärtlichen Geliebte zu erblicken. Uebrigens suchte er in seinen Gemälden die Figuren eher so zu stellen, daß sie ihm große Massen von Schatten und Licht bildeten, als sich auf einen allgemeinen Ausdruck zu beziehen schienen.

Selbst in den Draperieen arbeitete dieser große Meister auf das Anmuthige und Graziöse hin. Er suchte auch hier immer mehr Masse als Ausdruck zu zeigen, und zog auch hier das Angenehme und Gefällige dem eigentlichen Schönen vor. Seine Draperieen sind breit und nachläßig, ihre Falten aber nicht immer weislich angebracht; oft verbergen und theilen

auch

auch bei ihm die Bekleidungen die Figuren. Aber sehr viel Einsicht verrathen die Couleuren seiner Stoffe; man sieht hier fast durchgängig sanfte und schmeichelnde Farben, und wenn er bisweilen sich hier auch einer dunkeln Tinte bedient hat, so ist es nur geschehen um dem Fleische mehr Lebhaftes und Zartes zu geben.

Sehr natürlich mußte Corregio, da er so sehr nach dem Angenehmen und Gefälligen strebte, jene Harmonie erlangen, durch die er sich so vorzüglich auszeichnet. Er konnte in Ansehung dieses Theiles der Malerei nicht anders als groß erscheinen, da es hier hauptsächlich auf die Kunst ankommt, durch mannigfaltige und unmerkbare Nüancen von dem Einen zu dem Andern überzugehen, und sein feiner Geschmack ihm nie erlaubte, sich irgend eines harten Gegensatzes zu bedienen. Er war in der Zeichnung harmonisch, indem er durch krumme Linien die geraden, welche winkliche Contours bildeten, brach, und seine Züge wellenförmig machte. So brachte er auch stets zwischen den Lichtern und Schatten einen Raum an, der zu der Verbindung dieser beiden Extreme und zu einem Uebergange von dem einen zu dem andern diente. Ihm ließ die Feinheit seines Gesichtsorgans es mehr als jedem andern Artisten fühlen, daß das Auge nach einer gewissen Spannung der Ruhe bedarf: er sorgte daher, auf eine volle und herrschende Farbe immer eine Halbtinte folgen zu lassen, und nun so das Auge allmälig und nach und nach wiederum in den Zustand der Spannung zu versetzen, in dem es sich vorher befunden hatte. So sanft, sagt Mengs, weckt eine schöne und gefällige Musik uns aus dem Schlummer, und das Erwachen dünkt uns eher eine Bezauberung als eine Störung der Ruhe zu seyn.

Feiner Geschmack in Ansehung der Farbe, tiefe Kenntniß in Rücksicht des Helldunkels, die wichtige Kunst, Licht mit Licht, Schatten mit Schatten zu verbinden, und die Gegenstände von dem Grunde schön zu lösen, endlich eine Harmonie, welche noch nicht übertroffen, ja noch nicht ein-

mal von einem Andern erreicht worden ist, dieses ist es, was bei Corregio sich mit der höchsten Anmuth, mit der höchsten Grazie vereinigt, und wodurch sich dieser große Meister über alle Künstler erhebt.

Die Carracci's, Ludwig und die beiden Brüder Augustin und Hannibal, leibliche Vettern des Erstern, können als Stifter der zweiten lombardischen Schule, die man bisweilen von der erstern durch die Benennung bolognesische Schule unterscheidet, angesehen werden. Durch sie lebte die Kunst wieder auf, die itzt in Italien, wo sie sich schon so groß gezeigt hatte, in Etwas wieder gesunken war. Alle drei Carracci's waren von Bologna gebürtig, und stammten von unberühmten Eltern her: der Vater des Augustin und Hannibal war ein Schneider. Alle drei waren in Rücksicht des Alters nicht weit von einander: Ludwig wurde 1555, Augustin 1557, und Hannibal 1560 geboren.

Ludwig, der Aeltere, wurde der Lehrer der beiden Andern. Er hatte in Venedig die Werke des Titian und des Paul Veronese, in Florenz die Werke des Andreas del Sarte, in Parma die Werke des Corregio, und in Mantua die Stücke des Julius Romano studirt; aber er suchte vorzüglich nur die Manier des Corregio nachzuahmen. Hannibal bildete sich nach Corregio und Titian; Augustin, der in Rücksicht der Malerei der Nacheiferer der Erstern war, hatte seinen Geist durch die Wissenschaften kultivirt, und schenkte einen Theil seiner Zeit der Dichtkunst, der Musik, der Tanzkunst und den körperlichen Uebungen; hauptsächlich widmete er sich aber der Gravur, die er bei einem gewissen Cornelius Cort erlernet hatte. Oft arbeiteten alle drei Caracci's an einem Werke, und man mußte hier bewundern, wenn es schien, als würden die Hände dieser drei Artisten von einem und demselben Geiste geleitet.

Sie errichteten zu Bologna eine Akademie, die ihr Eifer für die Beförderung der Kunst, academia degli Desideroſi nannte, und der man in der Folge den Namen der Akademie der Carracci's gab, eine Benennung, die in der That, da sich

diese

dieſe Künſtler ſo ſehr ausgezeichnet haben, nicht beſſer gewählt werden konnte. Hier ſtellte man zum Nachzeichnen auf, hier ſtudierte man die Perſpectiv und die Anatomie, hier lehrte man die ſchönen Formen der Natur kennen, hier gab man Unterricht über die vorzüglichſte Manier die Farben anzuwenden, und hier machte man die Grundſätze in Rückſicht der Schatten und Lichter bekannt. Nicht ſelten wurden auch hier Conferenzen veranſtaltet, wo nicht blos Künſtler ſondern auch Gelehrte Vorträge hielten, und ſich gegenſeitig über wichtige auf die Kunſt ſich beziehende Gegenſtände aufzuklären ſuchten.

Der Ruf der Carracci's blieb nicht blos auf die Lombardei eingeſchränkt; er drang bis nach Rom, und der Kardinal Odoard Farneſe, der das Prachtvolle ſeines Pallaſtes noch durch die Reichthümer und die Zaubereien der Malerei erhöhet zu ſehen wünſchte, hielt Hannibal Carraccio für fähig, dieſe ſeine Wünſche zu befriedigen. Er rief ihn nach Rom und der bologneſiſche Künſtler, der bis itzt von der Antike und den Meiſterſtücken des Raphael nur eine ſehr unvollkommene Kenntniß hatte haben können, nahm mit Freuden eine Gelegenheit an, die ihm neben der nützlichen Anwendung ſeiner ſchon erlangten Kenntniſſe, auch noch die Erwerbung noch nicht erlangter verſprach. Ob er daher gleich als ein großer und ſchon bewunderter Künſtler nach Rom berufen worden war, ſo hielt er es dennoch nicht für herabwürdigend, hier die Rolle eines Lehrlings zu ſpielen, und er theilte daher ſeine Stunden, in die ihm übertragenen Arbeiten und in das Studium der herrlichen Werke der alten und neuen Artiſten.

Hier änderte nun Hannibal Carraccio ſeine Manier. Bis itzt hatte er die Farbe eines Titian und die Grazie eines Correggio als die Haupttheile der Kunſt betrachtet; nun erkannte er aber, daß dieſe Theile, ſo anziehend ſie auch immer wären, dennoch zwei andern weit wichtigern untergeordnet werden müßten, nämlich der Darſtellung der Seele und der Schönheit. Durch das Studium dieſer beiden Theile, das er nunmehr zu dem Hauptgegenſtande ſeiner künſtleriſchen Beſchäftigungen machte, erhob nun gleichſam dieſer Maler ſeine Kunſt und ließ

sie nicht länger blos Nachahmung der äußeren Natur seyn, sondern sie nun auch durch die Schönheit der Formen eine himmlische Idee von der Menschennatur geben, und sie durch Hülfe des Ausdrucks selbst den belebenden Odem, den der Schöpfer dem Menschen einhauchte, auf die Leinwand zaubern. Er wurde gewahr, daß simple Darstellung der kolorirten Natur nur in den niedern Gattungen der Malerei Statt finden dürfe, und daß der in den höheren Gattungen dieser Kunst arbeitende Artist, daß der Geschichtsmaler hauptsächlich die belebte Natur darzustellen habe. Er empfand, daß die niedern Gattungen, da sie auf den Gesichtssinn angenehm wirken sollten, nun auch ihre vorzüglichen Schönheiten von den Farben erhalten müßten, und daß in ihnen, da sie den Blick durch nichts Außerordentliches zu fesseln vermöchten, nichts vernachlässiget seyn dürfte, was zu einer Täuschung Gelegenheit geben könnte; aber im Gegentheil fühlte er auch, daß in der Geschichtsmalerei bei der Anwendung dieser Zaubereien eine weise Mäßigung zu beobachten sei, und daß, da diese Gattung der Malerei schon ihrer Natur nach die Seele so sehr zu beschäftigen vermöge, der Künstler nun auch Alles verwerfen müsse, was diese zerstreuen, was diese stören könnte. Aber nicht so innig scheint er empfunden zu haben, daß hier der Artist das, was er in der Seele hervorbringen will, auch durch Wirkung unterstützen muß, und daß der Ausdruck in einem Gemälde auch durch den Ton desselben gehoben werden soll.

Hannibal Carraccio brachte mit seinen Arbeiten in dem Pallaste Farnese acht Jahre zu, und erhielt monatlich nicht mehr als zehen Thaler. Da er ganz zu Ende war, zahlte man ihm fünfhundert Thaler aus. Carraccio, der arm geboren und an einen dürftigen Unterhalt gewöhnt war, besaß eine ungeheuchelte Gleichgültigkeit gegen das Geld, von der er auch schon mehreremale in seinem Leben die unzweideutigsten Proben abgelegt hatte: allein itzt glaubte er in der unbedeutenden Summe, die man ihm reichte, eine Verachtung seiner Talente zu finden, und dieses versenkte ihn in eine Schwermuth,

muth, welche seine Tage abkürzte. Er starb in Rom 1606. im neun und vierzigsten Jahre seines Lebens.

Man hat oft die Werke der drei Carracci's mit einander verwechselt, weil man immer in ihnen in Ansehung der Manier sehr viel Aehnlichkeit bemerkte, besonders ehe Hannibal Carraccio nach Rom gieng. Indessen hat ein jeder dieser drei Artisten etwas Eigenes und Charakteristisches, das ihn von den andern unterscheidet. Ludwig hat z. B. weniger Feuer, aber mehr Graziöses und Großes; Augustin zeigt mehr Geist in seinen Gedanken und mehr Gefälliges in der Ausführung; Hannibal besitzt endlich mehr Stolzes, in der Zeichnung mehr Gründliches, im Ausdrucke mehr Lebhaftes, und in der Ausführung mehr Festes.

Reynolds hegt für Ludwig Carraccio, dessen Werke er in Bologna gesehen hat, eine gewisse Vorliebe. Er führt ihn in Rücksicht desjenigen, was in der Malerei Styl genannt wird, und was in nichts Andern, als in der Geschicklichkeit besteht, die Farben so anzuordnen, daß sie die Ideen oder die Gefühle eben so in dem Gemälde, wie die Worte in einer Rede ausdrücken, als ein vorzügliches Muster an. „Ludwig Carraccio, sagt er, „ist es, der nach seinen besseren Werken zu urtheilen, „sich der Vollkommenheit in Ansehung dieses Theiles der Ma„lerei am meisten genähert zu haben scheint; seine breiten so „natürlich sich ausdehnenden Lichter und Schatten, sein sim„ples mit so vieler Einsicht behandeltes Colorit, das nie den „Blick von dem Gegenstande, der ihn beschäftigen soll, abzieht, „endlich die mächtige Wirkung seines Halblichtes, das er über „alle seine Schöpfungen ausgegossen zu haben scheint — die„ses Alles ist, wie ich wenigstens glaube, ernsten und majestä„tischen Sujets weit mehr angemessen, als jenes blendende „und künstlichere Sonnenlicht, mit welchem ein Titian seine „Stücke beleuchtet hat. Es ist zu beklagen, daß die Werke „des Ludwig Carraccio, die ich für das Studium der jun„gen Künstler so nützlich halte, sich nur in Bologna befin„den. Sie sind es würdig, daß ihnen der angehende Artist „seine ganze Aufmerksamkeit schenkt, und es sollten junge reisen„de

„de Künstler sich in Bologna länger aufhalten, als es gewöhn„lich zu geschehen pflegt.“

Hannibal Carraccio wird unter den großen Meistern mit zu denjenigen gerechnet, welche man in Ansehung der Kenntniß und der Schönheit der Zeichnung als Muster betrachtet: dieses ist auch die Ursache, warum man seinen Gemälden die von ihm für die farnesische Gallerie aus Stuck verfertigten Figuren vorzieht. Diejenigen, die ihm den Vorwurf machen, daß er sich in Rücksicht des Colorits in Rom weniger gut, als in Bologna gezeigt habe, mögen erwägen, daß er seinen hohen Ruhm hauptsächlich der in Rom angenommenen Manier zu verdanken hat. Strenge Kunstrichter wollen in der Zeichnung seiner Formen zu wenig Mannigfaltigkeit finden; sie behaupten auch, daß er nur in der Darstellung der männlichen Schönheit excellirt, und daß, wenn er auch in den Nachahmungen der Antiken sich einigemal diesen Meisterstücken der alten Kunst genähert, er sich doch niemals zu den hohen Ideen und zu der Größe des Styls aufgeschwungen habe, durch den sich die Artisten des Alterthums so sehr charakterisiren; es sei also von ihm zwar sehr schön, das Aeußere ihrer Manier nachgeahmt, aber nie das Innere dieser unsterblichen Meister erreicht worden, und er sei nicht ganz in das eingedrungen, was die Alten bei ihren Schöpfungen leitete.

Die Fortschritte, welche Hannibal Carraccio machte, und der Ruhm, den er sich auf eine so verdiente Weise erwarb, sind vielleicht nicht ohne allen Nachtheil für die Kunst gewesen. Sein Verdienst und sein Ansehn hat bei einem sehr großen Theile von jungen Künstlern, welche nach ihm aufgestanden sind, zu viel gegolten, und sie haben ihn zum Gegenstand des Studiums gemacht, zu welchem sie jene Meister hätten wählen sollen, welche Hannibals Lehrer waren, und welche von ihm nicht erreicht wurden. So sind sie nun aber selbst nicht einmal ihm gleichgekommen, dessen Fehler sie noch überdieses annahmen, ohne im Uebrigen seine Schönheiten zu erreichen; so haben sie nicht sowohl anmuthige und graziöse, als nur solche Formen zu bilden gesucht, welche Kraft und Stärke ankündigen; so

haben

haben sie über den Nachahmungen der äußeren Gestalt den Ausdruck der inneren Regungen vernachlässigen gelernt, den der Artist doch nie aus dem Gesichte verlieren soll, und dem er durch das Aeußere der Form immer zu entsprechen suchen muß; so haben sie endlich auch nicht der hohen Ideen fähig werden können, deren ein Raphael fähig war. Unter den Künstlern der französischen Schule bildete sich Le Brun nach den Originalgemälden Hannibals, und obgleich Le Sueur den Raphael nur nach Stichen hatte studiren können, welche nach den Werken dieses großen Artisten gefertiget worden waren, so übertraf er doch seinen Nebenbuhler durch jene die Seele so sehr rührende Schönheit, und durch den Ausdruck der Regungen, die diese erfüllen.

Französische Schule. Die französische Schule zeigt wegen ihrer verschiedenen Meister sehr große Verschiedenheiten, und es haben, wenn es erlaubt ist, sich dieses Ausdrucks zu bedienen, es haben in dieser Schule wiederum so viele verschiedene Schulen existirt, daß es sehr schwer hält, sie zu charakterisiren. Einige von ihren Künstlern haben sich nach florentinischen oder lombardischen Artisten gebildet; Andere haben in Rom die Manier der Römer studirt; Andere haben wieder die der venetianischen Maler angenommen; und Einige haben sich endlich wieder durch eine Manier ausgezeichnet, welche sie nur allein sich selbst zu verdanken scheinen, und welche eigen genannt werden kann. Welchen von diesen verschiedenen Styls kann man nun aber wohl als den Charakter der französischen Schule betrachten? Redet man im Allgemeinen, und übergehet man die Künstler, welche hier eine Ausnahme machen, so könnte man sagen, daß der Charakter der in die französische Schule gehörigen Artisten darinne bestehe, keinen besonderen Charakter zu haben, dagegen aber Alles nachahmen zu können, was sie sich nachzuahmen vornehmen. Im Allgemeinen könnte man auch noch von ihr sagen, daß man in ihr in einem mittelmäßigen Grade alle Theile der Kunst antreffe, daß sie übrigens aber in keinem besonders excellirt, auch nicht die Kunst in irgend einem weiter gebracht habe.

Man

Man würde ſicher manche Schwierigkeit finden, wenn man es unternähme, den Zeitpunct mit einiger Gewißheit anzugeben, in welchem Frankreich zuerſt Maler gehabt hat. Denn man weiß, daß in den allerälteſten Zeiten ſich ſchon hier Künſtler befanden, welche die Glas- und Miniaturmalerei trieben, und zu welchen in Rückſicht dieſer beiden Gattungen der Malerei einigemale ſelbſt das Land der Künſte, Italien, ſeine Zuflucht nahm. Wenn Franz der Erſte den Meiſter Roux oder Maeſtro Roſſo, einen Florentiner, und den Primaticc, einen Bologneſer, nach Frankreich kommen ließ, ſo hatte die franzöſiſche Nation ſchon eine ſehr große Menge Künſtler, welche ſich freilich nicht durch hohe und außerordentliche Talente auszeichneten, aber doch immer fähig waren, nach dieſen fremden itzt genannten Meiſtern zu arbeiten.

Der älteſte franzöſiſche Maler, der ſich berühmt gemacht hat, iſt Jean Couſin. Er trieb hauptſächlich die Glasmalerei, zeichnete ſich aber auch durch wirkliche Gemälde aus. Man betrachtet das ſeines Weltgerichts, das ſich in der Sacriſtei der Franziscaner in dem Walde von Vincennes befindet, als einen Beweis ſeines fruchtbaren Genies, ein Stück das auch graviert worden iſt. Dieſer Maler war auch Bildner. Seine Zeichnung iſt correkt, aber nicht ſehr elegant.

Die Malerei, welche in Frankreich von Franz dem Erſten einige Zeit hindurch aufgemuntert worden war, ſank hier in der Folge wieder, und fieng nur erſt unter der Regierung Ludwig des Dreizehnten wieder an aufzuleben. Hier ſtand ein Jacques Blanchard auf, welcher ſich in der venetianiſchen Schule gebildet hatte, und den die Franzoſen ihren Titian nennen. Da er ſehr frühzeitig ſtarb, und ſein Talent nicht durch Schüler verewigt wurde, ſo kann man dieſen ſchätzbaren Artiſten nur als einen iſolirten Künſtler, nicht aber als einen Stifter der franzöſiſchen Schule betrachten.

Eben ſo wenig genießt auch Frankreich das Glück einen der größten Maler, ja vielleicht den größten, den es je hervorgebracht hat, unter die Meiſter ſeiner Schule rechnen zu können. Ihn zählt Italien, weil er ihm die Ausbildung ſeiner hohen

hohen Kunsttalente verdankt, unter seine großen Artisten: Frankreich, das so stolz darauf ist, ihm das Leben und seine erste Erziehung gegeben zu haben, tröstet sich indessen damit, daß, wenn es ihn auch nicht unter den Stiftern seiner Schule anführen kann, ihn doch zum wenigsten unter seine Artisten rechnen darf.

Man wird leicht fühlen, daß ich hier von Poussin spreche, den die Franzosen ihren Raphael nennen, der aber nicht, wie der urbinische Künstler, Stifter einer Schule geworden ist, nicht wie jener, Schüler hinterlassen hat.

Nicolas Poussin wurde zu Andely in der Normandie im Jahre 1594 in einer von Soissons herstammenden Familie geboren. Sein Vater war von Adel, aber ohne Vermögen. Der junge Poussin kündigte während des Laufes seiner wissenschaftlichen Beschäftigungen seinen Geschmack für die Zeichnung an, in der er auch sehr schnelle Fortschritte machte, so bald er von seinem Vater die Erlaubniß, sich mit ihr zu beschäftigen, erhalten hatte. Er verließ in seinem achtzehnten Jahre die vaterländische Provinz, und gieng nach Paris, um sich in der Kunst unterrichten zu lassen; aber hier lagen die Künste darnieder. Poussin vertrauete sich indessen doch dem Unterrichte zweier Maler an, von denen der Eine aller Talente ermangelte, der Andere aber nur einige wenige Geschicklichkeit im Portraitiren besas. Poussin sahe sehr bald, daß ihm diese Meister nur sehr wenig nützlich werden würden, und er verließ sie daher nach einigen Monaten wieder. Bei ihnen hatte er indessen doch das Mechanische der Kunst gelernt, hatte übrigens nun aber keine andern Lehrer, als die nach Raphael und Julius Romano gefertigten Stiche. Sein heißester Wunsch war eine Reise nach Rom, er trat diese auch zweimal an, wurde aber beidemal genöthiget, sie zu unterbrechen.

Endlich lernte er in Paris, nachdem er hier und in den Provinzen Einiges gearbeitet hatte, was ihm sehr schlecht bezahlt worden war, den Kavalier Marin kennen, der durch den Adonis so bekannt geworden ist, ein Gedicht, das die auffallendesten Beispiele von Geistesschönheit und von Mißbrauch

des

des Talentes enthält. Der Kavalier Marin erkannte in dem jungen Pouſſin einen wahrhaft dichteriſchen Maler, und wie die Eigenliebe immer einen ſehr großen Einfluß auf die Urtheile der Menſchen zu haben pflegt, ſo fühlte nun auch Marin eine um ſo ſtärkere Neigung in ſich, den jungen Pouſſin zu ſchätzen, je mehr er ihn Scenen aus dem Adonis zeichnen ſahe. Marin reiſte wieder nach Rom zurück, und machte dem jungen Artiſten das Anerbieten, ihn mit dahin zu nehmen; allein Pouſſin war wegen einiger angefangenen Arbeiten, und unter andern wegen eines Gemäldes, das den Tod der heiligen Jungfrau vorſtellte, und das er für die Notre-Dame malte, genöthiget, in Paris zu bleiben. Aber er unternahm, ſo bald er dieſe Arbeiten beendigt hatte, zum drittenmal die Reiſe nach Rom, wo er nun auch im Frühling des Jahres 1624 ankam.

Hier fand er den Kavalier Marin, aber im Begriff eine Reiſe nach Neapel anzutreten, wo er bald nachher ſtarb. Marin hatte ihn zwar bei ſeinem Abgange noch dem Kardinal Barberin, einem Neffen des Pabſtes Urban des Achten, empfohlen, allein der Kardinal mußte Rom wegen ſeiner Legationen auch ſehr bald verlaſſen. Pouſſin, der ſich ſchon den Jahren des Mannes näherte, befand ſich daher ohne alle Bekanntſchaft und ohne alle Unterſtützung in einer fremden Stadt, und fand durch nichts Hülfe, als durch ſein Talent, das aber, weil es keine Lobredner hatte, leider nur wenig gewürdiget wurde. In dieſem traurigen und kummervollen Zuſtande, der eine weniger ſtarke Seele zur Verzweiflung gebracht haben würde, und in dem er durch ſeine Werke kaum das erwerben konnte, was die Anſchaffung der Leimwand, der Farben und der nothwendigſten Bedürfniſſe des Lebens forderte, in dieſem Zuſtande hielt ſich Pouſſin dennoch für glücklich, weil er die Antike und den Raphael ſtudiren konnte. So kann der Wißbegierige, dem ſich eine Gelegenheit darbiethet, die heftigen und edlen Neigungen ſeines Geiſtes zu befriedigen, ſelbſt unter einem Heer von Leiden glücklich ſeyn, wenn im Gegentheil die gemeine Seele, die an Nichts Geſchmack findet, ſich ſelbſt im Schooße des Glückes unglücklich fühlt.

Der

Der dürftige Pouſſin fand endlich noch um ſo mehr Schwierigkeiten, ſich durch Hülfe ſeines Talentes einen nothdürftigen Unterhalt zu erwerben, jemehr ſeine Manier auch der damals in der Kunſt herrſchenden Mode entgegen war. Uebrigens wird auch nicht leicht der Künſtler berühmt, deſſen Perſon nicht gekannt iſt, und Pouſſin lebte gerade in der größten Abgezogenheit von Menſchen. Er fand ſich einmal genöthiget, ein Gemälde für acht Franken zu verkaufen, von dem ein junger, aber mehr bekannter Maler eine Copie fertigte, die er gerade noch einmal ſo theuer verkaufte.

Anſtatt nun unabläſſig zu arbeiten, um die Zahl ſeiner Werke zu vermehren, und durch Menge derſelben ſich das Wenige zu erhöhen, das er gemeiniglich für dieſelben erhielt, widmete vielmehr Pouſſin, beſeelt von jenem Muthe, den eine heftige Liebe für die ſchönen Künſte erweckt, dem Studium den größten Theil ſeiner Zeit. Er copirte in Verbindung mit dem Bildner Duquesnoy, der unter dem Namen François Flamand ſo bekannt iſt, die Antiken mit der Bleifeder, modellirte ſie von der Seite und nach Vorn, und maß ihre verſchiedenen Partheien aus: er luſtwandelte in den Weinbergen und den entlegenſten Fluren Roms, betrachtete und zeichnete die Statüen der Griechen und Römer, vertrauete ſeinem Gedächtniſſe oder ſeinem Papier die ſchönſten Proſpecte an, und bemächtigte ſich der ſchönſten Wirkungen der Natur. Er ſkizzirte Alles, wovon er glaubte, daß es ihm dereinſt nützlich werden könnte, Bäume, Terraſſen, Wirkungen des zufällig-einfallenden Lichtes, Geſchichtskompoſitionen, Figuren-Anordnungen, Draperieen, Waffen, antike Bekleidungen, und Geräthſchaften. Und konnte hier wohl Pouſſin über Armuth klagen, da er jeden Abend in ſeine ärmſelige Wohnung mit ſolchen Reichthümern zurückkehrte, und jeden Abend den wichtigen Schatz, den er hier anſammelte, vergrößerte? Ein Jeder, welcher ſein Leben beobachtet hätte, würde ihn für unglücklich gehalten haben; und ihm waren alle Augenblicke ſeiner Exiſtenz ſelige Genüſſe.

Man darf nicht glauben, daß Pouſſin für die Kunſt jene Stunden verloren habe, wo ſeine Hand den Pinſel, die Bleifeder und den Wiſcher ruhen ließ. Er war auch bemüht, ſich den Grund des Schönen zu entwickeln, das er beobachtet hatte, dachte über das Theoretiſche ſeiner Kunſt nach, betrat das Gebiet der Geometrie und der Optik, prägte durch Beihülfe eines geſchickten Wundarztes ſeinem Gedächtniß die Wahrheiten der Zergliederungskunde, die er ſchon in Paris kennen gelernet hatte, wieder ein, und ſtudirte von neuem die Schriften und die Kupfer eines Veſal. Er benutzte ſelbſt die Zeit, während der er ſich auf der Straße befand, indem er hier die Vorübergehenden, ihre Phyſionomieen, ihre Stellungen, die Falten ihrer Kleider, die verſchiedenen Leidenſchaften, die ſich in ihren Geſichtszügen ankündigten, beobachtete, und ſich das, was ihm wichtig zu ſeyn dünkte, ſkizzirte.

Sein Genie hatte ſehr viel Aehnlichkeit mit dem des Raphael, daher er denn auch dieſen großen Artiſten vor allen Andern ſchätzte. Domeniquino erhielt ſeine zwote Achtung, und den Titian ſtudirte er wegen des Colorits; man verſichert, daß er ſelbſt einige Gemälde dieſes Meiſters copirt habe; wenn er übrigens in der Folge Titians Grundſätze weniger befolgte, ſo geſchahe es ohne Zweifel aus wohlüberlegten Gründen.

Endlich kam der Kardinal Barberin von ſeinen Geſandtſchaften in Frankreich und Spanien nach Rom wieder zurück; er beſchäftigte Pouſſin, machte ſeine Talente bekannter, und wenn ſich dieſer große Artiſt nun auch nicht gerade Reichthümer erwarb, die er ohnehin verachtete, ſo hörte er doch zum wenigſten auf, dürftig zu ſeyn. Der Tod des Germanicus war das erſte Stück, das er für den Kardinal arbeitete. Nie ließ er ſich für ein Werk, das man von ihm verlangte, vorausbezahlen; er ſchrieb, wenn er eins beendiget hatte, den Preis auf die Rückſeite der Leinwand, und dieſer war nach Verhältniß des Talentes und des Ruhms dieſes Künſtlers immer ſehr mäßig. Beſtändig weigerte er ſich Etwas anzunehmen, was die Summe, die er in Anſehung eines Stückes ſelbſt feſtgeſetzt hatte, überſtieg; man hatte ihm zum Beiſpiel für die

die Entführung des heiligen Pauls hundert Thaler geschickt, und er gab funfzig wieder zurück. Sehr oft war es der Fall, daß Gemälde, für die er nur sechzig Thaler gefordert hatte, in einigen Jahren darauf für tausend verkauft wurden.

Sein Ruhm verbreitete sich von Rom nach Frankreich. Er erhielt hierher durch den Minister des Noyers, welcher Surintendant über die königlichen Gebäude war, einen Beruf, dem er aber sehr ungern folgte. Er bekam eine Wohnung in dem königlichen Schlosse der Tuilerien, und den Titel des ersten Malers des Königs: allein dieses Glück wurde sehr bald durch die Wirkungen des Neides zerstört. Vouet und seine Schüler, bis auf den Landschaftsmaler Fouquieres tadelten auf das bitterste die Werke, die er gefertiget, ja sogar auch diejenigen, die er noch nicht gefertiget hatte, und man kabalirte endlich selbst bei dem Minister gegen ihn. Er erhielt die Erlaubniß nach Rom zu reisen, um da seine Gattin aufzusuchen und seine Sachen in Ordnung zu bringen, aber Pouſſin faßte bei seiner Abreise den Entschluß, nie wieder zurück zu kommen.

Er starb in Rom 1665 in einem Alter von ein und siebenzig Jahren. Er hätte sehr leicht reich werden können, wenn er nur einigermaßen die heftige Begierde hätte benutzen wollen, mit der man seine Werke suchte; allein Pouſſin fand mehr Geschmack an einem mittelmäßigen Glücke; er hatte seine Gattin mit demselben Geiste der Mäßigkeit erfüllt, und beide hatten nicht einmal eine einzige Bedienung zu ihrer Bequemlichkeit.

Ob sich gleich seine Werke von den Werken anderer Meister sehr gut unterscheiden, so war er doch immer noch bemüht, in Ansehung der Manier und des Tones in ihnen mannigfaltig zu seyn, und er pflegte daher nach Maßgabe des Sujets und des Ausdruckes desselben sich bald einer festeren oder weicheren Tusche, bald einer munterern oder kühnerern Tinte, bald einer lächelndern oder wilderern Lage, bald eines mehr ausgedehnten oder eingeschlossenen Lichtes zu bedienen. Auf die Malerei hatte er die Theorie der verschiedenen Tonarten,

die

die die Griechen in die Muſik eingeführt hatten, angewand; nämlich die doriſche für ernſthafte und männliche Empfindungen, die phrygiſche für heftige und wilde Leidenſchaften, die lydiſche für ſanfte und angenehme Regungen, und die joniſche für Feſte, für Bacchanalien, für Tänze. Dieſes macht er uns ſelbſt in einem ſeiner Briefe bekannt. Dachte er aber auf Mannigfaltigkeit in Anſehung ſeiner Sujets und der Manier ſie zu behandeln, ſo hielt er es auch für etwas der Kunſt ganz Unwürdiges, Sujets zu bearbeiten, welche alles Edlen ermangelten.

Seine tiefdurchdachten und immer ſehr ſinnreichen Compoſitionen haben ihm den Titel eines Malers für geiſtvolle Menſchen erworben: man könnte ihn aber auch wegen des mit ſo vieler Strenge von ihm beobachteten Coſtums einen Maler für Gelehrte nennen. So groß ſich auch manche Meiſter in dieſem und jenem Theile der Kunſt gezeigt haben, ſo glaube ich doch, daß die Stücke keines in der Seele des Betrachters ſo tiefe Eindrücke zurücklaſſen, als die Werke Pouſſins; und dieſes iſt eine Folge der Aufmerkſamkeit, die dieſer Künſtler verrieth, durch alle Mittel der Kunſt dem Eindrucke zu entſprechen, der durch ſeine Schöpfung auf die Seele geſchehen ſollte. Man darf nur einmal das Teſtament des Eudamidas, nur einmal den Tod des Germanicus, nur einmal ſein Arkadien geſehen haben, und man wird ſich immer wieder dieſer Stücke erinnern, und ſich bei jeder Erinnerung aufs neue gerührt, und zum Nachdenken veranlaßt finden.

Auch war der Zweck, den ſich Pouſſin vorſetzte, und den er als Zweck aller Kunſt anſahe, zu der Seele zu reden: alle ſeine Bemühungen ſchienen auf ihn gerichtet zu ſeyn: Man kann ſelbſt behaupten, daß ihn dieſer Grundſatz verleitet habe, zwar nicht die Farbe, denn immer bediente er ſich derjenigen, die dem Objecte zu[illegible], aber doch jenes Anziehende, jenes Anlockende in dem Colorite zu vernachläßigen: er würde gefürchtet haben, durch eine ſolche flüchtige und vorübergehende Beluſtigung des Geſichtsſinnes die gerührte und nun nachdenkende Seele des Betrachters zu zerſtreuen, und er hatte den Vorſatz,

satz, anzuziehen und zu fesseln, nicht aber zu glänzen. Ich stehe nicht an, zu glauben, daß das so oft getadelte Colorit des Poussin zum Theil mit die Ursache jener tiefen und bleibenden Eindrücke sei, welche bei der Betrachtung seiner Werke auf die Seele geschehen. Und in der That, wenn es wahr ist, und worüber sehr leicht ein Jeder an sich selbst die Beobachtung machen kann, wenn es wahr ist, daß bei einem zu lebhaften Glanze die Seele weniger vermag, sich zu sammeln und zu fassen, so muß man zugeben, daß kein Artist mehr, als Poussin die Pflicht des Malers gekannt habe, welcher sich vornimmt, den Vortheil, zu gefallen, nur als ein Mittel zur Belehrung und zum Unterrichte des Gesichtssinnes zu benutzen.

Und man darf nicht glauben, daß Poussin sich einer Unwahrheit gegen die Natur schuldig gemacht habe, wenn er in seinem Colorite das Schimmernde und Glänzende vermied, das seiner Absicht entgegen gewesen wäre. Er hatte beobachtet, daß die Fleischhaltungen und die Farben nur dann das Frische und Lebhafte hätten, wenn sie in der Nähe betrachtet würden; daß sie aber im Gegentheil nur matt und gedämpft aussähen, wenn man sie aus der Entfernung erblickte, und daß daher der Maler eine Unwahrheit begehe, und mehr dem Gesichtssinne, als der Vernunft Gnüge leiste, wenn er denen, in einer beträchtlichen Entfernung von dem Auge gehaltenen Gegenständen das Glänzende ertheilte, das doch eigentlich diese nur dann haben können, wenn sie dem Blicke genähert sind. Und so hatte Poussin das Vergnügen, sich auch da wahr zu sehen, wo er eine mit seinen tiefen Kenntnissen streitende Coquetterie verwarf.

Wenn Poussin nicht immer die venetianischen Maler in der Verbreitung der Lichter und Schatten durch große Massen nachahmte, so kam es daher, weil er glaubte, daß die Kunst nicht immer das darstellen müsse, was das Schauspiel der Natur dem Anblicke nur selten darbiethet. Er glaubte, daß der Maler, ohne zu diesem Kunstgriffe seine Zuflucht nehmen zu dürfen, Mittel genug habe, die Gegenstände durch die Abstufung der Tinten und durch die Dazwischenkunft einer nach

Ver-

Verhältniß der Distanzen größeren oder kleineren Luftmasse zu heben.

Immer dem Grundsatze getreu, die Seele des Betrachtenden zu fesseln, nicht aber zu zerstreuen, stellte Poussin in seinen Compositionen nur große, edle und Natur athmende Gegenstände dar; in ihnen erblickt man schöne architectonische Massen, aber keine kleinlichen Verzierungen; bezaubernde Landschaften, aber keine Ziergärten; Würde ankündigende Draperieen, aber keinen lächerlichen Putz. Ihm ist übrigens der Vorwurf gemacht worden, daß er bisweilen zu viel Falten angebracht habe, ein Fehler, gegen den er auch in der That nicht ganz gerechtfertiget werden kann.

Wenn man Poussin keine Aehnlichkeit mit irgend einem neueren Maler haben sieht, so muß man bedenken, daß dieser große Künstler auch gar nicht gesucht habe, den Artisten der neueren Zeit ähnlich zu seyn. Er hatte die Kunst der Alten an ihren Statüen, in ihren Basreliefs und in den Ueberbleibseln ihrer Malereien studirt. Er hatte ferner auch durch Hülfe dessen, was er von ihr kannte, das zu ergründen gesucht, was man eigentlich nicht mehr kennen kann, nämlich die Manier eines Apelles und anderer großer Meister des Alterthums, die Art, mit der diese Unsterbliche auffaßten, und die Grundsätze, die sie befolgten; und er war, nachdem er diese Pfade der Untersuchung und des Nachdenkens durchwandelt hatte, nur bemüht, die Malerei der Alten wieder aufleben zu lassen. Wir sind weit entfernt, das Herrliche und Schöne jener Theile der Malerei herabwürdigen zu wollen, die den neueren Künstlern ihre Bildung verdanken, und die die Alten gar nicht gekannt zu haben scheinen: aber wenn man die tiefen Einsichten erwägt, die die Griechen in allen jenen Schöpfungen gezeigt haben, die uns noch von ihnen übrig sind, und nach denen wir sie beurtheilen können, so fühlt man sich genöthiget zu glauben, daß die von ihnen nicht dargestellten Schönheiten der künstlerischen Behandlung auch immer weniger würdig und mit einem Worte immer solche gewesen sind, welche denen von ihnen zur Darstellung gewählten, nachtheilig geworden wären,

und

und man ist alsdann nicht sehr abgeneigt einzugestehen, daß, indem Poussin die Malerei der Alten wieder hervorzurufen suchte, er in der That den Künstlern den schönsten und herrlichsten Pfad gezeigt habe, den sie nur immer betreten können.

Aber dieser große, von seinem Vaterlande entfernte, und mehr bewunderte als nachgeahmte Artist, hat, wie wir schon bemerkt haben, zu der Begründung der französischen Schule nichts beigetragen. Einen seiner heftigsten Gegner und Verfolger kann man als den Stifter derselben ansehen, da diejenigen Artisten, welche in der blühenden Periode der Kunst in Frankreich vorzüglich geglänzt haben, seine Schüler gewesen sind. Ich spreche von Simon Vouet, der ohne Zweifel bedeutende Talente besas, der aber dennoch eine sehr schlechte Schule gestiftet haben würde, wenn seine Zöglinge unglücklicherweise seine Manier ganz befolgt hätten. Er zeichnete sich durch eine außerordentliche Leichtigkeit im Arbeiten aus, war aber in der Zeichnung gekünstelt, in der Farbe unwahr, und hatte vom Ausdrucke keine Idee. Das, was er Bewunderungswürdiges besitzt, verdankt er zum Theil dem Unrichtigen, dessen er sich dadurch schuldig machte, daß er, der schnelleren Beendigung wegen, Lichter und Schatten durch große allgemeine Tinten ausdrückte. Es scheint, als wenn dieser Artist nur den Pinsel habe nehmen dürfen, um mit einem einzigen Striche das gewählte Sujet zu beendigen: bei ihm wird man versucht sich für befriedigt zu halten, weil man in Erstaunen gesetzt wird. Dieser Künstler hat übrigens doch die Ehre, den schlechten Geschmack, der zu seiner Zeit in Frankreich herrschte, verdrängt, und seiner Nation einen bessern gegeben zu haben. Er starb 1641 in einem Alter von neun und funfzig Jahren.

Legte Vouet den Grund zu der französischen Schule, so war es die Hand Le Bruns, seines Schülers, die das Gebäude vollendete.

Ein mittelmäßiger Bildner war der Vater des Charles le Brun, der im Jahr 1619 geboren wurde. Der Vater unterrichtete seinen Sohn selbst, nahm ihn mit dahin, wo ihn

seine Arbeiten nöthig machten, und ließ ihn da an seiner Seite zeichnen. Es wurden ihm einige Arbeiten in den Gärten des Kanzlers Seguier übertragen, dessen Andenken noch lange heilig seyn wird, weil er die Künste und die Wissenschaften beschützte. Seguier sahe hier den jungen Le Brun, fühlte sich von seiner Physionomie angezogen, bewunderte seine Anlagen zum Zeichnen, munterte ihn auf, unterstützte ihn mit Geld und sorgte für seine fernere Bildung. Der junge Le Brun erhielt nun Vouet zum Lehrer, den er eben so wie seine Mitschüler durch die schnellen Fortschritte, die er machte, in Erstaunen setzte. In seinem zwei und zwanzigsten Jahre lieferte er das Gemälde, das die Rosse des Diomedes vorstellt, und das im Palais Royal neben den Werken der größten Meister einen Platz erhielt. Das Jahr darauf ließ ihn sein Gönner nach Italien reisen und bewilligte ihm eine sehr ansehnliche Unterstützung. Er empfahl ihn auch an Poussin; aber der junge Künstler bestimmte sich vermöge seiner Naturanlagen mehr für jenen modernen Theil, den man die große Maschine nennt, als für das Tiefgedachte und Weise der griechischen Artisten, für das ihm Poussin so viel Sinn hätte beibringen können. Die Empfehlung an diesen großen Meister war indessen für den jungen Le Brun nicht ohne Nutzen, denn auf sein Anrathen studirte er die Denkmäler der Alten, ihre Gebräuche, ihre Kleidungen, ihre Architectur, ihre Schauspiele, ihre Uebungen, ihre Schlachten und ihre Triumphe. Und hier, wo Poussin den jungen Le Brun aufklärte, hier ist es, wo man einigermaßen noch sagen kann, daß dieser unsterbliche Artist auf die Begründung der französischen Schule einigen Einfluß gehabt habe.

Le Brun fand nach seiner Zurückkunft in seinem Vaterlande nur einen einzigen Nebenbuhler, und dieser war Eustache le Sueur. Allein er, der mehr Ruhm besas, mehr beschützt wurde, vielleicht auch thätiger und mit seinem eigenen Interesse mehr beschäftiget war, siegte über diesen so gefürchteten Rival, den ihm aber die Nachwelt vorzieht. Ihm übertrug man alle wichtige Werke, und er hatte alle Gelegenheiten sich aus-

auszuzeichnen; eine einzige, die man Le Sueur nicht nehmen konnte, war indessen hinreichend, um den Namen dieses Künstlers in den Jahrbüchern der Kunst zu verewigen; übrigens mußte das Jahrhundert, das ihn hervorgebracht hatte, erst noch verfließen, ehe man ihm ganz Gerechtigkeit wiederfahren ließ.

Doch, wenn wir den Le Sueur gegen die Blindheit oder Partheilichkeit seiner Zeitgenossen rächen, so wollen wir auch nicht vergessen, was die Künste dem Le Brun zu verdanken haben. Es war zwei Jahre nach seiner Zurückkunft von Rom, als er, hauptsächlich durch sein Ansehn bei dem Kanzler Seguier, seines Wohlthäters, die Errichtung der königlichen Akademie der Malerei bewirkte, deren Stiftung man gleichsam als den Sieg der französischen Schule betrachten kann. Bis itzt hatten die Künstler mit jenen Malermeistern, welche sich hauptsächlich mit dem Ausmalen der Gebäude zu beschäftigen pflegen, eine Zunft gebildet, und die schöne Kunst war in dieser monströsen Verbindung dem Handwerke der Letztern untergeordnet gewesen.

Der Surintendant Fouquet war noch im Genusse des Glückes, das ihn endlich so grausam verlassen sollte. Seine Pracht verdunkelte den Glanz des Thrones. Man darf nur sagen, daß er sein Schloß zu Vaux durch die Talente Le Bruns verschönert zu sehen wünschte, um bemerken zu lassen, daß Le Brun als der erste Maler der Nation angesehen wurde. Fouquet gewann den Le Brun durch ein Jahrgeld von zwölftausend Livres, eine Summe, welche itzt fast noch zweimal so viel ausmachen möchte, und neben welcher doch noch die Gemälde besonders bezahlt werden sollten, welche Le Brun liefern würde.

Nachdem Fouquet in Ungnade gefallen war, arbeitete Le Brun für den König, der ihn in den Adelstand erhob, ihm den Titel seines ersten Malers beilegte, und ein Jahrgeld bewilligte, das jener ihm von Fouquet ausgesetzten Pension gleichkam; denn es schien als wenn der Monarch den Surintendanten an Freigebigkeit nicht übertreffen könnte. Ludwig der Vierzehnte

liebte allenthalben das Große, und sein erster Maler konnte nicht erfinderisch nicht sinnreich genug seyn, um seinen Geschmack ganz zu befriedigen. Sculpturen und sonstige Verzierungen des Inneren der Zimmer, Tapeten, Schlosser- und Goldschmiedsarbeiten, Mosaiken, Tische, Vasen, Kron- und Wandleuchter — Alles wurde unter der Aufsicht und nach den Zeichnungen Le Bruns verfertiget. Diese vielfachen Beschäftigungen hinderten ihn indessen nicht, auch die Zahl seiner Gemälde zu vermehren, welche entweder ganz oder auch nur zum Theil von seiner Hand sind. Die berühmtesten seiner Stücke, und deren Composition ganz Europa durch die schönen nach ihnen gearbeiteten Stiche kennen gelernet hat, sind erstlich zwei Gemälde in der Notre-Dame, von denen das eine den Märtyrertod des heiligen Andreas, das andere den des heiligen Stephanus darstellt, ferner die von den Carmelitern bekehrte Magdalene, die Schlacht des Maxentius und des Constantin, die Familie des Darius vor dem Alexander, die Schlachten des Letzteren, Christus unter den Engeln, u. a. m.

Le Brun war edel in seiner Dichtung und reich an Gedanken und Einfällen. Er war den weitläuftigsten Compositionen, die er mit Leichtigkeit erfand und mit Ueberlegung ausführte, gewachsen. Da er sehr viele Kenntnisse hatte, so beobachtete er auch mit vieler Strenge das Uebliche und Schickliche.

Wenige Maler haben in so vielen wesentlichen und außerwesentlichen Theilen der Kunst die Geschicklichkeit besessen, welche Le Brun besas; und wenn man auch zugeben muß, daß er von mehreren Künstlern übertroffen worden sei, so will doch dieses nur so viel sagen, daß in dem einen oder dem andern Theile der Kunst dieser und jener sich größer gezeigt habe. Er war ein sehr guter Zeichner, ob er hier sonst schon an Eleganz dem Raphael, an Reinheit dem Domeniquino nachsteht, und plumper und minder geistvoll als Hannibal Carraccio erscheint, den er sich zum Muster gewählt, und dessen Fehler er zum Theil angenommen hatte, wie dieses bei dem Nachahmen gemeiniglich der Fall zu seyn pflegt. In Rücksicht der Drapirung befolgte

folgte er die Manier der römischen Schule; aber die Bekleidungen seiner Figuren waren nicht, wie bei den venetianischen Malern, Stoffe, sondern nur Draperiten; eine Manier, die für die heroische Gattung, zu der seine Werke gehören, sehr passend ist: übrigens kam er in dieser Kunstparthie dem großen urbinischen Artisten nicht gleich. Er hatte den Ausdruck der Affecten studirt; dieses beweist seine Abhandlung über das Charakteristische der Leidenschaften; allein er glaubte, nachdem er diese allgemeinen Charaktere beobachtet und ihre Hauptzüge sich eingeprägt hatte, diese so weitläuftige Wissenschaft schon ganz zu besitzen; immer wählte er nur die wenigen von ihm studirten Charaktere, und vernachlässigte das wichtige Studium jener mannigfaltigen und zahllosen Verschiedenheiten, durch die sich uns die inneren Regungen der Seele ankündigen. So verfiel er aber in den Fehler, sich selbst zu wiederholen, und hatte auch nicht jenes Feine, Gründliche und Wahre im Ausdrucke, durch das sich Raphael so sehr auszeichnet, ja, er kam in diesem Theile der Kunst selbst nicht einmal einem Le Sueur gleich. Er liebte und hatte die große Maschine der Kunst sehr gut inne; er war ein Freund von großen Compositionen, und er brachte in sie Leben, Bewegung und Mannigfaltigkeit, ob er sonst schon nicht des Feuers und der Begeisterung eines Rubens fähig war. Le Bruns Compositionen sind mit Ueberlegung gearbeitet; die des Rubens hingegen sind geschaffen. Le Brun dachte gut; aber Raphael, Poussin und Le Sueur dachten tief. Le Brun konnte sich erheben, aber er konnte nicht wie Raphael sich zum Erhabenen aufschwingen.

Nie muß man, in Ansehung der Farbe, diesen Künstler mit den venetianischen Malern vergleichen: es ist bekannt, daß er sie nicht studirt hat; zudem findet man auch in der römischen und lombardischen Schule Beispiele von einer anmuthigeren, kräftigeren und festeren Farbe, und von einer freieren, kühneren und weicheren Führung des Pinsels.

Es war sehr natürlich, daß der eben so geistvolle, als unterrichtete Le Brun die Allegorie liebte, die dem Künstler für sinnreiche Erfindungen ein so weites Feld öfnet. Allein

er

er charakterisirte, um das Fruchtbare und Unerschöpfliche seines Geistes noch mehr zu zeigen, seine allegorische Figuren durch selbst erfundene Symbole, anstatt daß er sich hier derjenigen hätte bedienen sollen, deren sich auch die Alten bedient haben, die durch sie gleichsam geheiliget zu seyn scheinen, und die man als bestimmte Charaktere einer gewissen hieroglyphischen Schreibart betrachten kann. Diese Anmaßung hat, wie man leicht begreifen wird, die Allegorieen Le Bruns sehr räthselhaft werden lassen.

Mit solchen Erfindungen soll sich aber der Artist nie beschäftigen. Das, was man in den bildenden Künsten Geist und Gedanke nennt, ist keinesweges dasselbe, was man in dem Werke des Schriftstellers mit eben diesen Worten bezeichnet: der Maler muß daher nicht mit Poeten als Schriftstellern, wohl aber mit Poeten als Malern wetteifern. Der Maler kann, selbst bei einem sehr mittelmäßigen Talente, sehr viel von jenen der Dichtkunst zugehörigen Erfindungen in seine Werke bringen, ohne weiter dadurch seine Kunst zu bereichern. Die pittoreske Dichtkunst, der wahre Geist des Artisten, bestehet darin, seine Figuren gerade so handeln zu lassen, wie sie nach den Zeitumständen, in welchen er sie sich denkt, nothwendig handeln mußten, ferner sich selbst mit denjenigen Empfindungen zu erfüllen, welche seine Personen erfüllten, als sie in jenen Handlungen begriffen waren, und endlich diese Empfindungen auf der Leinwand wirklich darzustellen. Und hierdurch wird der Artist weit mehr interessiren, als wenn er durch allegorische Figuren und Symbole das ausdrückte, was uns seine Personen andeuten könnten, indem sie sich unserm Gesichtssinne darstellen. Poussin scheint weit weniger als Le Brun einen solchen Gebrauch von Geist und Einbildungskraft gemacht zu haben, und dennoch leistet er dem Geistvollen weit mehr Gnüge, ja er ist selbst, wie wir bemerkt haben, der Maler für Geistvolle genannt worden.

Le Brun starb in Paris den zwölften Februar im Jahr 1690.

Eusta-

Euſtache Le Sueur wurde 1617. geboren und ſtarb 1655. in ſeinem acht und dreißigſten Lebensjahre. Er hatte Vouet zum Lehrer, war aber eigentlich ein Schüler der nach Frankreich gebrachten Antiken, der Gemälde und Zeichnungen der großen Meiſter der römiſchen Schule und der nach ihren Werken gearbeiteten Stiche. Auf Le Sueur ſchien ganz der Geiſt Raphaels zu ruhen: er war wie der urbiniſche Künſtler geboren, die ſanften Leidenſchaften zu fühlen und auszudrücken, wie jener gemacht, das Schöne zu empfinden und darzuſtellen.

Kein Maler iſt in der Draperie, iſt in der Kunſt die Falten weiſe und edel anzuordnen, dem Raphael näher gekommen, als Le Sueur. Seine Zeichnung war im Allgemeinen freier und kühner, als die des urbiniſchen Artiſten, ob er ſie ſchon eben ſo, wie jener, nach der Antike zu bilden geſucht hatte. Er ſtellte wie Raphael, und mit eben ſo viel Feinheit als Präciſion, die Leidenſchaften der Seele dar: er war wie Raphael in den Geſichtsbildungen der Köpfe nach Maßgabe des Zuſtandes, des Alters, des Charakters der gewählten Figuren mannigfaltig: er wußte, wie Raphael, die Theile einer jeden Figur und die Figuren der ganzen Compoſition zu dem allgemeinen Ausdruck des Sujets beitragen zu laſſen. Er componirte, um ſein Sujet darzuſtellen, aber nicht um ſchöne Contraſte zu bilden, nicht um ſchöne Gruppen hervorzubringen, nicht um Erſtaunen zu erregen und den Betrachter durch die ſtudirte Pracht einer theatraliſchen Scene, oder das Lermende einer großen Maſchine zu täuſchen. Bei ihm bemerkt man nichts Theatraliſches, bei ihm nimmt man in Rückſicht der Anordnung nichts Gekünſteltes wahr, bei ihm findet man nicht das Gepränge eines überflüßigen Reichthums; in ſeinem Sujet iſt immer Alles ſo behandelt, wie es in der Wirklichkeit hätte ſeyn müſſen, und man erblickt die nöthigen Perſonen und nichts mehr. Seine Töne ſind fein und ſeine Tinten harmoniſch; ſeine Farbe iſt nicht, wie die der venetianiſchen und flandriſchen Maler, ſchreiend; aber ſie iſt anziehend und reizend: ſie iſt ganz ſo, wie ſie ſeyn muß, wenn ſie die Seele ruhig laſſen, und den Blick, ohne ihn zu zerſtreuen, auf diejenigen

Kunſt-

Kunstpartheien heften soll, welche wichtiger, als das Colorit sind.

Von diesem Allen wird man sich überzeugen, wenn man seine Predigt des heiligen Pauls in der Notre-Dame, und das Gemälde betrachtet haben wird, das er im Saint-Gervais gemalt hat, und das mehrere große Artisten mit dem Schönsten, was Rom besitzt, verglichen haben. Einen Beweis seines großen Genies geben uns aber auch die zwei und zwanzig Gemälde, die er für das Cartheuserkloster in Paris arbeitete, und die von dem Könige gekauft wurden. Man versichert, daß Le Sueur diese Meisterstücke der Kunst nur als eine Art von Entwürfen betrachtet habe; allein sie müssen unter den Werken, die den Ruhm der französischen Schule ausmachen, den ersten Platz erhalten.

Hätte Le Sueur länger gelebt, und hätte man ihm, wie dem Le Brun, die wichtigsten Arbeiten des Jahrhunderts und die Aufsicht über das aufgetragen, was ein der Pracht ergebener und die Künste liebender Hof befahl, so würde die französische Schule auch wahrscheinlich einen andern Styl und eine allgemein gebilligtere Manier angenommen haben. Edle Schönheit in den Köpfen, Würde in den Draperieen, Leichtigkeit und Kühnheit in der Zeichnung, Wahrheit in dem Ausdrucke und in den Stellungen, Naivetät in der Anordnung — dieß hätte den Charakter dieser Schule ausgemacht: das Glänzende und Unwahre des theatralischen Styls würde erst spät oder auch gar nicht erschienen, und es würde Paris ein zweites Rom geworden seyn. Aber Le Brun war es, welcher Werke und Gnaden ertheilte; um Arbeiten zu bekommen oder um belohnt zu werden, mußte man seine Manier nachahmen; da nun aber die, die ihn nachahmten, nicht Le Bruns waren, so nahmen sie die Fehler an, die sie unter seinen Schönheiten fanden, und ließen sie durch ihren Pinsel noch größer und auffallender werden.

Deutsche Schule. Wir werden uns über die deutsche Schule wenig ausbreiten, die vielleicht sehr uneigentlich den Namen einer Schule führet, da wir in Deutschland mehr

isolirte,

isolirte, als solche Artisten antreffen, welche sich nach einem oder auch nach einigen Meistern bildeten. Es haben aber in jener Zeitperiode, in der die Künste wieder auflebten und wieder zu blühen anfiengen, sich auch deutsche Maler ausgezeichnet. Da diese Künstler weder die Antike, noch auch die wenigen Meisterstücke, welche itzt Italien hervorgebracht hatte, kannten, so unterrichteten sie sich blos durch die Natur, die sie eben nicht mit Wahl nachahmten, und in deren Darstellungen sie immer Etwas von jenem Steifen zeigten, das den gothischen Styl bildet, der auch insgemein als der Charakter der deutschen Schule angegeben wird. Er ist es auch, wenn man sich auf die ersten Meister dieser Schule beziehet, aber er ist es nicht, wenn man von den Werken ihrer Nachfolger spricht, von denen sich einige nach flandrischen, andere nach italiänischen Künstlern gebildet haben. Man wird z. B. in den Werken eines Mengs und eines Dietrichs, wenn man anders diese Meister mit zu der deutschen Schule rechnen will, Nichts von jenem Charakteristischen finden, durch das man die erwähnte Schule zu unterscheiden sucht. Hier werden wir übrigens nur von alten deutschen Malern, in deren Werken man jenen gothischen Styl antrift, sprechen, und werden mit einigen Abkürzungen dasjenige mittheilen, was Descamps über diese Artisten gesagt hat.

Albrecht Dürer wurde zu Nürnberg 1470 geboren. Er war der Erste unter den Deutschen, der auf Verbesserung des schlechten Geschmackes seines Vaterlandes dachte. Sein Vater, ein sehr geschickter Goldarbeiter, bestimmte ihn für seine Profession; allein der junge Dürer wählte die Malerei und die Gravur. Er wurde in beiden Künsten von zwei verschiedenen Meistern unterrichtet, welche beide unbekannt geblieben seyn würden, wenn die Celebrität ihres Zöglings ihre Namen nicht der Vergessenheit entrissen hätte.

Die Gravur, welche noch in ihrem ersten Entstehen war, machte durch die Feinheit und Reinheit, welche Dürers Grabstichel auszeichnete, die größten Fortschritte, und Marc-Antonio-Raymondi, der Gravör Raphaels, konnte hier den deutschen

schen Artisten, den er sich zum Muster wählte, und von dem er selbst einige Blätter copirte, nur unvollkommen nachahmen. Schon dieses Talent würde hinreichend gewesen seyn, Dürers Namen unsterblich zu machen, auch hat ihm dieser Künstler sehr viel von seiner Celebrität zu verdanken; aber seinen Namen spricht die Nachwelt auch noch um deswillen mit Achtung aus, weil auch durch ihn die Malerei in Deutschland auflebte. Sein Genie war fruchtbar, seine Compositionen waren mannigfaltig, seine Gedanken sinnreich, und seine Farben glänzend; seine Werke sind, ohngeachtet ihrer großen Anzahl immer mit dem größten Fleiße und auf das herrlichste beendiget; aber da er Alles seinem Genie verdankte, und da er in seinem Vaterlande nur Gemälde zu sehen bekam, die den seinigen nachstanden, so vermied er auch nicht ganz die Fehler seiner Vorgänger. Man wirft ihm Steifheit und Trockenheit in den Contours, Mangel an Wahl und Adel im Ausdrucke (in dem er aber sonst sehr viel Wahres zeigte), ferner gebrochene und zu häufig angebrachte Falten, Unbekanntschaft mit dem Costum, mit der Luftperspektiv und den Abstufungen der Farben vor. Aber er beobachtete mit vieler Genauigkeit die gemeine Perspektiv, die er, so wie auch die Civil- und Kriegsbaukunst studirt hatte, über welche man selbst Abhandlungen von ihm kennt. Von ihm ist auch ein Werk über die menschlichen Proportionen erschienen, welches eine Menge von Ausmessungen enthält, die er ohne alle Wahl an verschiedenen Modells angestellt hat; da man nur die schönen Proportionen zu messen braucht, so kann dieses Buch auch weiter nicht nützlich genannt werden.

Albrecht Dürer hatte sehr viel Anziehendes in seiner Gestalt, und sehr viel Edles in seinem Betragen. Er war in seinen Gesprächen sinnreich und lebhaft, und besas die Kunst mit Großen leben zu können, ohne denen, die mit ihm von gleichem Stande waren, zu mißfallen. Er wurde von dem Kaiser Maximilian, welcher ihn adelte, von dem Kaiser Karl dem Fünften, und von Ferdinand, König von Ungarn und Böhmen sehr geschätzt, aber er hatte auch, und was für ihn noch

weit

weit ruhmvoller ist, er hatte auch den Beifall eines Raphael. Er starb in seiner Vaterstadt in seinem sieben und funfzigsten Lebensjahre. Als die Ursache seines frühen Todes giebt man den Kummer an, den ihm seine Gattin durch ihren zänkischen Charakter zugezogen haben soll.

Johann Holbein stammte von einer Familie aus Augsburg ab, und wurde zu Basel in der Schweitz im Jahre 1498 geboren. Er hatte seinen Vater, einen sehr mittelmäßigen Maler, zum Lehrer, und der junge Holbein mußte sich daher selbst vervollkommnen. Auf Anrathen des Erasmus, seines Freundes, gieng er nach England, wo ihm Heinrich der Achte, dem seine Werke gefielen, den Titel seines Malers beilegte. Er malte in Oel und in Wasserfarbe; man hat von ihm sehr große historische Compositionen, welche sehr geschätzt werden; aber er zeichnete sich auch noch durch Portraite aus, und malte sehr schöne Stoffe. Seine Farbe ist frisch und glänzend, und seine Werke sind sehr schön beendiget; übrigens herrscht in den Draperieen seiner historischen Stücke kein besserer Geschmack, als in denen des Albrecht Dürer, sie sind wie diese gebrochen und runzelicht. Dieser Artist hatte in Ansehung seines häuslichen Lebens mit dem Stammvater der deutschen Schule ein gleiches Schicksal; er war nämlich wie jener mit einer unverträglichen Gattin verbunden. Indessen waren es gerade die üblen Launen seines Weibes, welche sein Glück machten, denn Holbein wollte sich aufheitern und machte zu dem Ende, wie ihm sein Freund rieth, eine Reise nach England, wo ihm Belohnungen zu Theil wurden, die ihm in seinem Vaterlande nie würden zu Theil geworden seyn. Er starb daselbst an der Pest im Jahre 1554 in einem Alter von sechs und funfzig Jahren. Rubens sagte, daß man aus Holbeins Werken sehr viel Nutzen ziehen könnte, besonders aus seinem zu Basel gemalten Todtentanze.

Flandrische Schule. Diese Schule würde auf die Achtung eines jeden Freundes und Liebhabers der Künste Anspruch machen können, wenn man ihr auch nichts als die Erfindung der Oelmalerei zu verdanken hätte. Diese Art zu malen,

len, die dem Auge so sehr schmeichelt, und der an Glanz die Wassermalerei so sehr nachsteht, wurde von Johann van Eyk, welcher zu Maaseyk an der Maas 1370 geboren worden war, erfunden. Dieser Johann van Eyk hatte seinen Bruder Hubert van Eyk zum Lehrer, oder vielmehr, es waren beide Brüder Schüler ihres Vaters. Sie hatten auch eine Schwester mit Namen Margaretha, die sich ebenfalls mit der Malerei beschäftigte, und die geflissentlich jeden Heirathsvorschlag ablehnte, um immer ganz ungestört sich auf die Malerei legen zu können, und ihr nicht wegen anderer Sorgen den Fleiß versagen zu dürfen, den diese Kunst verlangt.

Johann und Hubert arbeiteten lang mit einander, und machten sich durch ihre gemeinschaftlichen Werke einen Namen; endlich aber trennten sich beide Brüder, und man lernte nun erst die Vorzüge kennen, welche Johann der jüngere vor dem ältern besas.

Johann beschäftigte sich neben der Kunst auch mit den Wissenschaften und insbesondere mit der Chemie. Die erste Entdeckung, die er in dieser machte, war ein Firnis, der seinen Gemälden, wenn er ihn auf dieselben auftrug, ein lebhafteres Ansehen ertheilte. Aber er fand bald, daß dieses Geheimniß, das ihm anfänglich so viel Freude verursacht hatte, sehr große Unbequemlichkeiten habe. Dieser Firnis trocknete nämlich nicht von selbst ein, und es mußten daher die Gemälde dem Feuer genähert, oder einer sehr großen Sonnenhitze ausgesetzt werden. Da er einstmals eines seiner Stücke, das auf Holz gemalt war, und das ihm sehr viele Mühe gekostet hatte, auf diese Weise trocknete, so spaltete die Hitze die Holztafel. Der Schmerz, den er bei diesem Vorfalle empfand, wo er in einem einzigen Augenblicke die Frucht von einer langen Arbeit verlor, trieb ihn an, neue Versuche anzustellen. Er untersuchte, ob er nicht anstatt des Feuers oder der Sonnenhitze sich gekochter Oele zu dem Eintrocknen seines Firnis bedienen könnte. Er nahm, wie Descamps sagt, Nuß- und Leinöl, als den am meisten zum Eintrocknen geschickten Oelen, kochte sie mit verschiedenen Droguen, und brachte auch wirklich einen

weit

weit beſſeren Firnis zum Vorſchein. Endlich lehrten ihn aber wiederholte Verſuche, daß die Farben mit dem Oele weit miſchbarer, als mit dem Leimwaſſer und dem Eyerweis wären, deſſen er ſich bis itzt bedient hatte, daß ſie ferner bei dem Eintrocknen ihren Ton behielten, und daß ſie endlich auch ſchon durch ſich ſelbſt glänzten, und das Auftragen eines Firnis entbehrlich machten. Dieſe Vortheile ließen ihn das Oel dem Leimwaſſer und dem Eyerweis vorziehen, und das Lebendige, das er durch daſſelbe in ſeine Gemälde brachte, trug nun noch weit mehr zu ſeinem Ruhme bei.

Johann van Eyk ließ ſich in Brügge nieder, die damals eine der blühendeſten Handelsſtädte Europens war; wegen ſeines Aufenthaltes in dieſer Stadt gab man ihm auch den Namen Johann von Brügge, unter welchem er mehr, als unter dem Namen Johann van Eyk gekannt iſt. Er vermochte kaum die Begierde zu befriedigen, mit der nicht nur die vornehmen Flamänder ſondern auch Fremde nach ſeinen Werken verlangten. Eins ſeiner Stücke wurde von florentiniſchen Kaufleuten für den König Alfonſo von Neapel gekauft, das bei ſeiner Ankunft in Italien die Maler faſt außer ſich brachte. Antonius von Meſſina, der ſich heftiger als alle Andere bezeigte, trat ſelbſt, um die Freundſchaft des van Eyk und mit ihr ſein Geheimniß zu erhalten, eine Reiſe nach Flandern an, und wir haben, da wir von der florentiniſchen Schule ſprachen, auch geſehen, daß dem Antonius ſein Eifer belohnt wurde.

Johann van Eyk malte Portraits, Landſchaften und Geſchichtsſujets. Das vorzüglichſte ſeiner Stücke iſt das des heiligen Johannes, das er für den Herzog von Bourgogne, Philipp den Guten, gearbeitet hat. Es enthält dreihundert und dreißig Köpfe, die alle von einander verſchieden ſind.

Sein Geſchmack iſt trocken, ſeine Draperie ſchmeckt wie ſeine Zeichnung nach dem Gothiſchen. Er wußte weder die Haare, noch auch die Mähnen der Pferde durch Maſſen auszudrücken. Uebrigens hatte er auch noch die üble Gewohnheit, die Farben, anſtatt ſie in einander zu ſchmelzen und zu arbeiten, bis in die Schatten rein und unvermiſcht zu laſſen.

Dieſe

Diese rohen Töne geben indessen seinen Gemälden sehr viel Glanz, Etwas, was sonst allgemein bewundert wurde, itzt aber blos noch denjenigen gefällt, welche keine Kunstkenntnisse besitzen.

Johann van Eyk ist in Flandern als der Stammvater des Malerhandwerks, Rubens hingegen als der Schöpfer der Kunst zu betrachten.

Peter Paul Rubens stammte eigentlich aus Anvers ab, wurde aber 1577 zu Cologna geboren, eine Stadt, die sein Vater während des Bürgerkrieges zu seinem Zufluchtsorte gewählt hatte. Der junge Rubens wurde von seinen Eltern nicht für die Kunst, sondern für die Wissenschaften bestimmt, in denen er auch solche Fortschritte machte, daß es schien, als habe er wirklich die Absicht, sich dereinst blos als Gelehrter auszuzeichnen. Er erhielt bei der Gräfin von Lalain die Stelle eines Pagen, aber nach dem Tode seines Vaters folgte er, auf Erlaubniß seiner Mutter, seiner Neigung zur Malerei. Man that ihn anfänglich zu einem Landschaftsmaler und in der Folge zu Adam van Oort, einem damals nicht unberühmten Künstler, der aber sein Talent durch ein rauhes Betragen und durch Liebe zum Trunk herabwürdigte. Der junge Rubens wurde dieses Lehrers sehr bald überdrüssig, er verließ ihn und wählte sich Octavius van Veen, der unter dem Namen Otto Voenius bekannt ist, und durch den Flandern zuerst die Grundsätze des guten Geschmacks, durch den es zuerst die Grazie und das Helldunkel kennen lernte. Dieser Artist war zugleich Maler, Geschichtsforscher und Dichter, und in seiner Schule, in der neben der Kunst auch noch die Wissenschaften getrieben wurden, sahe der junge Rubens Beispiele von Grazie und von pittoresken Genie, Beispiele von einer herrlichen Farbe und von einem schönen Pinsel, Beispiele von Herzensgüte und von Feinheit und Artigkeit der Sitten. Er verließ auch die Schule dieses Meisters nicht eher, als bis er nach Italien reiste. Hier trat er aber, da er von Adel war, in die Dienste des Herzogs von Mantua unter dem Charakter eines Kavaliers. Durch diese ehrenvolle Stelle, die mit kei-

nen

nen Geschäften verbunden war, genoß der junge Rubens einer Achtung, deren sich angehende Künstler nicht immer zu erfreuen haben, genoß er endlich auch des Glückes, gemächlich und ohne von irgend etwas Anderm abgehalten zu werden, die Werke der großen Meister studiren zu können.

Diese Beschäftigungen wurden für ihn nicht ohne Nutzen durch eine Reise unterbrochen, die er in dem Charakter eines Gesandten des Herzogs von Mantua an den Hof des Königs von Spanien, Philipps des Dritten, machte. Der Gesandte blieb am Madrider Hofe nicht unthätig; er malte eine Menge Portraits und Historienstücke, und da das Glück immer Stand und Größe zu begünstigen pflegt, so erhielt auch Rubens vermöge der angesehenen Stelle, die er hier behauptete, weit ausgezeichnetere Belohnungen, als er als bloßer Artist erhalten haben würde. Man benachrichtigte ihn, daß Johann, Herzog von Braganza, der noch nicht den Portugiesischen Thron bestiegen hatte, ihn in Villa Viciosa, wo er residirte, zu sehen wünschte. Rubens trat sogleich die Reise dahin an, aber mit einem so zahlreichen Gefolge und mit einem solchen Gepränge, daß der Herzog in das größte Erstaunen gesetzt wurde: er hielt sich nicht für reich genug, um einen so Pracht liebenden Künstler zu empfangen, schickte ihm daher einen Kavalier mit einem ansehnlichen Geschenke entgegen und ließ ihn bitten, seinen Besuch auf eine andere Zeit zu verschieben. Aber Rubens nahm das Geschenk nicht an und setzte seine Reise fort. „Ich komme nicht nach „Villa Viciosa, sagte er, um zu malen, sondern um mich „einige Tage zu belustigen, und ich habe tausend Pistolen „bei mir, die ich da zu verzehren gedenke.“

Nachdem er von seiner Gesandtschaft in Spanien wieder zurückgekommen war, schickte ihn der Herzog von Mantua nach Rom, um daselbst die vorzüglichsten Werke der großen Meister zu copiren. Des Colorits wegen gieng er auch nach Venedig, reiste aber, um einige Altargemälde

zu

zu verfertigen, nach Rom wieder zurück, und gieng endlich von da nach Genua, wo er sich lang aufhielt, und wo er eine Menge Portraite und Historienstücke malte. Er erhielt hier die Nachricht, daß seine Mutter sehr gefährlich krank sei, und sogleich unterbrach er alle seine Arbeiten und eilte nach seinem Vaterlande; aber er kam zu spät an, und er erfuhr den Schmerz, derjenigen nicht die letzten Pflichten erzeigen zu können, die ihm das Leben gegeben hatte. Der tiefsten Betrübniß voll, floh' er die Menschen, bei denen er Trost hätte suchen sollen, und begab sich in die Einsamkeit der Abtei des heiligen Michael zu Anvers, wo er sich keine andere Zerstreuung erlaubte, als die, welche ihn seine Arbeiten finden ließen.

Aber auch der größte Erdenkummer und der tiefste Schmerz wird durch die allesvernichtende Zeit geschwächt und gemildert. Rubens faßte sich endlich wieder und wollte, nachdem er sich in etwas beruhiget hatte, nach Mantua zurückkehren; allein der Erzherzog Albert und die Infantin Isabelle suchten ihn von diesem Vorsatze abzuhalten, und ihre Bemühungen wurden durch die Liebe unterstützt. Rubens blieb wirklich, aus Neigung für Elisabeth Brant, um die er sich bewarb und deren Hand er auch erhielt, in seinem Vaterlande. Das Haus, das er sich in Anvers erbauen ließ, war ein Pallast, und selbst von außen durch Malereien verschönt. Der Saal in demselben hatte eine runde Form, wurde von oben her beleuchtet, und war mit Vasen von Agat und Porphyr, mit antiken und modernen Büsten und Statüen und mit den Gemälden der größten Meister geschmückt. Der Werth dieser Kunstreichthümer, die eher einem Fürsten, als einem Privatmanne zuzugehören schienen, wurde noch durch ein reiches Münzcabinet und durch eine ansehnliche Sammlung sehr kostbarer geschnittener Steine erhöht.

Der Herzog von Buckingham, Günstling des Königs von England, wünschte einen Theil von diesen Kostbarkeiten zu besitzen. Man dachte damals auf die Wiederherstellung des Friedens zwischen England und Spanien, und Rubens, der ein spanischer Unterthan war, durfte als Bürger eine Gele-

genheit

genheit nicht unbenutzt lassen, wo er dem Herzog von Buckingham sich gefällig beweisen konnte: er entschloß sich daher für sechzigtausend Gulden oder hundert und zwanzigtausend französische Livres, welche itzt nicht viel weniger als eine Summe von dreimalhunderttausend Livres ausmachen würden, dem Herzoge einen Theil seiner Reichthümer zu überlassen. Uebrigens ließ er sich erst alle marmorne und bronzene Figuren, welche der Herzog bekommen sollte, abformen, und was die italiänischen Gemälde betraf, welche seinen Saal und seine Zimmer geziert hatten, so ersetzte er diese durch Werke von seiner Hand.

Rubens durfte es nicht bereuen, den Wünschen des Herzogs von Buckingham entsprochen zu haben. Seine großen Talente wurden durch die Verbindung, in die er nun mit diesem Herzoge gekommen war, dem Staate sehr nützlich. Die Infantin schickte ihn nach Spanien, um mit Philipp über die Mittel, durch die man den Frieden erhalten könnte, Verabredungen zu treffen. Philipp ertheilte ihm die Würde eines Ritters und machte ihn zu seinem Sekretair in dem geheimen Staatsrathe. Versehen mit den nöthigen Instruktionen und Beglaubigungsschreiben, die er sehr geheim hielt, zieng er nun in dem Charakter eines reisenden Künstlers nach London, wo er dem Könige vorgestellt wurde, und sehr geschickt den Willen des Monarchen in Rücksicht Spaniens zu erforschen wußte. Endlich legte er dem Könige, da er ihn zu einem Frieden mit Spanien geneigt fand, seine Papiere vor. Der Tractat wurde geschlossen, und es wurde nun ein durch Titel und Geburt angesehenerer Gesandte nach Spanien ernannt, um die politischen Operationen des Künstlers zu bekräftigen. Karl hieng Rubens, als einen Beweis der Erkenntlichkeit, seinen Orden um, und schenkte ihm einen sehr kostbaren Diamant, den er selbst von seinem Finger nahm. Er schlug, besorgt, Rubens nicht würdig genug belohnt zu haben, bei versammelten Parlamente ihn auch noch zum Ritter, verehrte ihm selbst den Degen, dessen er sich zu dieser Feierlichkeit bedient hatte, und entließ ihn endlich noch mit vielen andern Geschenken. Philipp, zu

dem nun Rubens eilte, um von seinen Unterhandlungen Rechenschaft abzulegen, beschenkte ihn mit dem goldnen Schlüssel, und machte ihn zum Kammerherrn.

Rubens, im Besitze beträchtlicher Reichthümer und überhäuft mit den größten Ehrenbezeugungen, schien die Beschäftigung mit der Malerei nur fortzusetzen, um seinen Geschmack zu befriedigen und um denen zu entsprechen, welche Stücke von ihm zu besitzen wünschten. Und diese Willfährigkeit machte seine schon so glänzenden Glücksumstände immer noch ansehnlicher und ansehnlicher. Eine Menge talentvoller und geschickter Zöglinge bearbeitete nach seinen Skizzen die Gemälde, die er übernahm, und an die er oft nur die letzte Hand legte.

Dieser große Artist mußte in der Folge noch in verschiedene Unterhandlungen mit den vereinigten Provinzen, mit der Maria von Medices und Gaston von Orleans, welche sich nach Brüssel flüchteten, mit Wladislaus, König von Pohlen, und mit mehreren andern Fürsten treten.

Die Natur hatte ihm alle jene Eigenschaften gegeben, durch die der Mensch Andere für sich einzunehmen und Andern zu gefallen vermag; er hatte einen schönen Wuchs, eine edle und Herzensgüte ankündigende Bildung, einen angenehmen Blick, eine einnehmende Stimme, und einen fließenden Vortrag. Neben diesen glücklichen und schätzbaren Naturgaben besas er auch noch jene Vorzüge, mit welchen reger Fleiß, mit welchen emsiges Studium belohnt; er konnte sieben alte und neue Sprachen, und hatte überhaupt die ausgebreitetsten Kenntnisse: er suchte selbst in den Stunden, die er der Kunst widmete, seinen Geist zu bereichern und sich neue Einsichten zu erwerben, und ließ sich selbst während dem, daß er malte, vorlesen. Ohngeachtet der großen Vorzüge, die er vor andern Malern hatte, wußte er dennoch dem Neide dieser zu entgehen, ja, sogar die Liebe dieser zu erhalten, indem er sich ihnen nur gleich schätzte, und seine Größe ihnen nur durch Wohlthun empfinden ließ. Er starb 1610 in einem Alter von drei und sechzig Jahren an einer sehr großen und zu früh eingetretenen

Schwä-

Schwäche, welche sehr wahrscheinlich eine Folge seiner überspannten Arbeiten war.

Die Zahl von Rubens Werken ist sehr beträchtlich. Er malte Geschichtssujets, Portraite, Landschaften, Früchte, Blumen, Thiere, und war in allen diesen verschiedenen Gattungen der Malerei groß. Er erfand und führte mit Leichtigkeit aus. Man hat ihn oft mehrere Skizzen nach einander von einem und demselben Sujet entwerfen sehen.

Er war ein Liebhaber von großen Compositionen, und zeigte in diesen etwas ganz Eigenes. Sein Geist war in den Augenblicken der Begeisterung nicht wie Raphaels Seele des Sanften und Ruhigen fähig, das sich durch eben so sanfte und graziöse Wirkungen ankündigt; ihn beseelte hier jenes Feuer des Genies, ihn durchdrangen hier jene inneren Flammen, die mit Macht hervorzubrechen streben und die sich nur durch Staunen erregende Wirkungen äußern. Es schien, als wenn da aus seinem Geiste alle Figuren und alle Gruppen, die er sich vorstellte, nur hervorgiengen, um augenblicklich die ganze Leinwand zu beleben, und als wenn er da, um zu schaffen, nur einer Bestimmung des Willens bedürfte.

Man hat ihm, aber mit Unrecht, den Vorwurf gemacht, daß er kein guter Zeichner gewesen sei. Seine Zeichnung ist groß und charakterisirt sich durch eine gewisse Leichtigkeit. Er hatte Kenntnisse von der Anatomie; aber das Feuer, das ihn bei seinen Dichtungen durchdrang, und die Schnelligkeit, mit der er ausführte, ließ ihn hier nicht immer Gebrauch von seinen Kenntnissen machen; er zog das Schimmernde und Glänzende der Wirkungen, der Schönheit der Formen vor, und opferte sehr oft dem Zauber und der Magie der Farbe die Correktheit der Zeichnung auf. Er besas endlich nur Eigenschaften, welche einen feurigen und schnellauffassenden, nicht aber einen nachsinnenden und tiefdenkenden Geist voraussetzen. Er hatte die Antike, hatte den Michael Angelo, hatte den Raphael studirt; aber weit entfernt, sich hierdurch bis zu der idealischen Schönheit zu erheben, hielt er sich nur an die Nachahmung der flandrischen Natur. Die Verbindungen und Insertionen

der Muskeln sind bei ihm sehr gut angegeben, und ihre Wirkungen sehr schön ausgedrückt; aber sie haben zu viel Rundes und Weichliches, und ermangeln zu sehr jenes Festen, Kernhaften und Fleischichten. Dieses kann man besonders an seinen weiblichen Figuren beobachten, deren Köpfe insgemein nur die Schönheit schöner Flamänderinnen besitzen. Uebrigens ist dieser Meister in den Extremitäten zuweilen auch in das Manierirte verfallen.

Rubens war nicht in der Draperie, wohl aber in der Darstellung der Stoffe groß. Seine Figuren sind prächtig bekleidet, aber sie sind nicht immer, wie die des Raphael, weise drapirt: denn man darf nicht glauben, daß in der Sprache der Kunst Bekleiden und Drapiren gleichbedeutende Wörter sind. Ein Portraitmaler kann seine Figuren sehr schön zu bekleiden wissen, und doch nicht die eines Historienstückes gut zu drapiren verstehen.

Man kann Rubens Kenntniß in Rücksicht des Ausdruckes nicht absprechen: wenn man aber von seinen Werken, um ihr Charakteristisches anzugeben, nur im Allgemeinen redet und die Ausnahmen übergeht, so wird man sich keines Irrthums schuldig machen, wenn man behauptet, daß sie in Ansehung des Ausdrucks nicht jenes Sanfte und Anziehende besitzen, das man in den Meisterstücken Raphaels so sehr bewundern muß. Er war weit fähiger, die heftigen, als die ruhigen und sanften Rührungen der Seele zu malen; er stellte sehr schön die Natur in ihrem Kampfe dar, aber er würde nicht so glücklich in der Darstellung jener sanften Leidenschaften gewesen seyn, durch die uns die Natur noch schöner und reizender wird.

Gemeiniglich gründet man den Ruhm dieses großen Meisters auf das Colorit. Allein er hat in dieser Kunstparthie den Titian nicht nur nicht übertroffen, sondern auch nicht einmal erreicht. Seine Unsterblichkeit verdankt er der Größe, dem Feuer und dem Mannigfaltigen in seiner Composition. Er steht unter den prachtvollen Malern oben an, und ist der Erste von denen, welche auf den Gesichtssinn wirken: die Macht seiner Kunst geht hier wirklich bis zur Bezauberung.

Er

Er ist ausdrucksvoller, glänzender und weniger wahr, als Titian, der sich wieder durch eine bessere Wahl in Ansehung der Formen über ihn erhebt, ob er schon in dieser Rücksicht auch nicht immer gelobt werden kann.

Mehr noch, als Corregio, arbeitete er in dem Helldunkel auf Bezauberung hin, wiewohl er in diesem Theile der Malerei nicht die richtigen und tiefen Kenntnisse, welche jener besas, gehabt zu haben scheint. Er setzt mehr, als Corregio, in Erstaunen; aber dieser verdient doch vielleicht wegen des Kunstlosen und Simpeln, durch das er hier auf den Gesichtssinn wirkt, eine höhere Bewunderung.

Die Manier, welche Rubens bei dem Malen seiner Gemälde befolgte, war, jeder Tinte die ihr zukommende Stelle zu geben, die eine an die andere anzusetzen, und nur durch eine flüchtige Bearbeitung mit dem Borstenpinsel die Verschmelzung der einen in die andere zu bewirken: in seinen Gemälden erkennt und liefet man daher auch allenthalben das Manövre des Werkmeisters. Ganz anders hat aber ein Titian verfahren. Bei diesem Artisten sind alle Farben so vertrieben, daß man in seinen Werken eben so wenig wie in der Natur angeben kann, wo diese oder jene Tinte anhebt, oder sich endigt: die Wirkung ist hier auffallend, die Arbeit aber verborgen. Und so haben Rubens Gemälde mehr Glanz, die des Titian hingegen mehr Harmonie. So vermag Rubens den Blick mehr anzuziehen, Titian hingegen ihn mehr zu fesseln. So hat bei Titian das Fleisch das Ansehen des wirklichen Fleisches, bei Rubens hingegen einen Glanz wie Seide: oft sind auch bei ihm die Tinten so kräftig und dabei so von einander getrennt, daß sie dem Auge wie Flecken erscheinen. Titian gab durch die gränzenlose Mannigfaltigkeit seiner Tinten, die er auf das herrlichste in einander zu schmelzen wußte, den Gemälden die bewunderungswürdige Harmonie; Rubens schien hingegen diese nur durch Hülfe einer großen Verschiedenheit der Farben und eines kräftigen Gegenscheins der einen in die andere erreichen zu können. Durch diesen Gegenschein haben nun aber auch

bei

bei ihm die Gegenstände nicht selten das Ansehen, als ob sie durchsichtig wären.

Doch wir wollen itzt einen sehr berühmten Künstler über Rubens sprechen lassen. „Man kann diesen Maler, sagt Reynolds, „als ein merkwürdiges Beispiel eines Kunstgenies betrachten, das in allen Theilen der Kunst als dasselbe erscheint. „Diese Gleichheit in Ansehung jener verschiedenen Kunstpartheien ist in seinen Werken so groß, daß, wenn er in dieser „oder jener vollkommener oder wahrer gewesen wäre, seine „Stücke im Ganzen genommen sehr wahrscheinlich nicht die „Vollkommenheit haben würden, die man doch in ihnen antrift. Wäre zum Beispiel seine Zeichnung reiner und correkter, so würde uns der Mangel des Simpeln in seiner Composition, in seinem Colorite, in seiner Draperie noch weit „mehr auffallen. Man fühlt in seiner Composition die Kunst „zu sehr; seine Figuren haben Ausdruck und ihre Stellungen „Energie; aber sie besitzen nicht genug Simplicität und nicht „genug Edles. In dem Colorite ist er zu glänzend und zu „mannigfaltig, ob er sonst schon in diesem Theile der Malerei „besonders excellirte. Seine Werke ermangeln im Allgemeinen und verhältnißmäßig jener Delikatesse in der Wahl und „jener Eleganz in den Ideen, die in der Kunst, um die höchste Vollkommenheit zu erreichen, erforderlich ist; aber von „diesem Mangel gerade hängt in gewisser Rücksicht das glänzende Schöne des niedern Styls in seinen Compositionen „ab. Es kann nicht geläugnet werden, daß die Leichtigkeit „mit der bei ihm Alles gedichtet ist, daß der Reichthum in seiner Composition, daß der verführerische Glanz und die Schönheit seines Colorits den Gesichtssinn dergestalt blenden, daß „man, so oft man nur Werke von ihm betrachtet, sich auch „sogleich gedrungen fühlt, zu behaupten, daß er durch seine „Schönheiten sich von allen seinen Mängeln loskaufe."

Die berühmte Kreuzabnehmung zu Antwerpen wird als das Meisterstück Rubens angesehen. Ueber sie haben zwei Männer von verschiedenem Verdienste gesprochen. Der eine hat, nicht ohne Wärme, sich über eine dem Gemälde außerwesentliche Fi-

gur

gut mitgetheilt, der andere hingegen hat die Hauptfigur und zwar ganz mit dem Feuer beschrieben, das Rubens in den Augenblicken, wo er sie schuf, beseelen mußte.

„Wenn auch Rubens, sagt der Abbé Dubos, nicht, wie „einige seiner Vorgänger, an der Seite des mit dem Heiland „gekreuzigten und unbekehrten Schächers Teufel angebracht „hat, so ist doch sein Gemälde nicht weniger eine Scene des „Schauders.... Man sieht an der Quetschung, die sich an „dem Beine dieses Schächers befindet, daß ihm bereits Einer „von den Henkern mit dem Eisen, das er in seiner Hand hält, „einen Schlag versetzt habe..... Der Unglückliche hat sich „an seinem Kreuze etwas aufgerichtet, und bei dieser Anstren„gung, die ihm der heftige Schmerz gebiethet, das geschlagene „Bein von dem Nagel, der dasselbe an das Kreuz befestiget „hatte, losgerissen. An dem Kopfe des Nagels sieht man „von dem Fleische des Fußes einige scheußliche Ueberbleibsel, „welche bei dem Losreissen an ihm hängen geblieben sind. Dieß „ist die Bewegung, in welcher in dem erwähnten Stücke dieses „Künstlers, der das Auge durch die Magie seines Helldunkels so „sehr zu täuschen vermag, der Körper des Schächers erscheint, „wenn man sich gegen die Seite des Gemäldes hinwendet.... „Man sieht den Kopf des Missethäters im Profil; und es läßt „der aufgerissene Mund, dessen häßliche Oeffnung in dieser „Situation besonders bemerkbar ist, es lassen die Augen, in „denen man Nichts, als das mit rothen und geschwollenen Blut„adern gestreifte Weiße erblickt, es lassen endlich auch die in „den heftigsten Bewegungen und Zuckungen sich befindenden „Gesichtsmuskeln, das schreckliche Geheul gleichsam vermuthen, in das er ausbricht.“

Was nun aber ein Falconet über die Hauptfigur dieses Gemäldes gesagt hat, wird der Leser in dem Artikel, Schicklichkeit, mitgetheilt finden.

„Warum, sagt der erwähnte Artist anderswo, warum „macht uns Rubens Judith schaudernd? Warum läßt sie in „unserer Einbildungskraft einen so tiefen Eindruck zurück? Ist „es nicht, weil uns Rubens eine Fleischerin dargestellt hat,

„welche

„welche den Hals eines schlafenden Menschen durchhaut? Das „Blut spritzt auf Juditha Arme, und Holofernes beißt sich in „zwei Finger der Hand, die seinem Gesichte genähert ist. Ru„bens hat uns eine begeisterte, eine enthusiastische Jüdin ge„malt; er hat alles Schreckliche des Sujets entwickelt. Malet „die Sitten, die Charaktere der Personen, der Völker, und „ihr werdet die Natur malen.“

Die flandrische Schule, deren größter Meister Rubens ist, verbindet mit einer glänzenden Farbe und mit der Magie des Helldunkels eine geschickte, obgleich nicht immer auf die Wahl der schönsten Formen sich gründende Zeichnung, ferner eine Größe besitzende Composition, einen gewissen Adel in den Figuren, einen kräftigen und natürlichen Ausdruck und endlich eine Art von Nationalschönheit, welche weder der Schönheit der Antike, noch auch der der römischen oder lombardischen Schule gleicht; die aber doch fähig ist Gefallen zu erregen, und auch wirklich zu gefallen verdient.

Holländische oder Niederländische Schule. Diese Schule zeichnet sich, wenn man im Allgemeinen redet und auf die zahlreichen Ausnahmen nicht Rücksicht nimmt, blos durch eine schöne Farbe aus. Sie ist weit entfernt, in den Köpfen und Formen auf Schönheit hinzuarbeiten, und sie scheint sich gleichsam in der Nachahmung der niedrigsten Gestalten und der unedelsten Köpfe zu gefallen. Sie wählt zu ihren Sujets die gemeinsten Gegenstände, wie zum Beispiel Schenken, Schmieden, Wachthäuser, Bauerngesellschaften und Feste. Sie ist glücklich in der Darstellung der Leidenschaften; aber sie stellt nur die den Menschen erniedrigenden, nicht aber diejenigen Leidenschaften dar, welche aus edlen und die menschliche Natur erhöhenden Affekten entspringen: fast könnte man sagen, daß diese Schule ihre Kunst in der Herabwürdigung der Seele und des Körpers des Menschen suche.

Aber eben diese Schule zeichnet in gewissen Kunstpartheien sich nicht wenig zu ihrem Vortheile aus. Sie ahmt zwar nur eine gemeine und niedrige Natur nach; aber sie stellet diese Natur mit der größten Wahrheit dar, und diese hat immer das

Recht

Recht zu gefallen. Ihre Werke besitzen die größte Eleganz, und sind auf das prächtigste beendigt. Sie läßt uns in Ansehung des Helldunkels zwar keine durch tiefe Kenntniß erzielten und schwer darzustellenden Wirkungen sehen, aber sie läßt uns dafür solche erblicken, welche pikant sind, wie zum Beispiel die, welche ein kleines in einem engen Raum eingeschlossenes Licht hat, oder in dem Dunkel der Nacht der Schimmer des Mondes, die Flamme angezündeter Fakkeln, das Feuer einer Schmiedewerkstätte hervorbringt. Meisterhaft verstehen ferner die belgischen Maler die Kunst, die Farben abzustufen und zu erhöhen, und sie sind, was das Letztere betrift, so weit gekommen, daß sie selbst das Licht malen können. Sie haben in der Landschaftsmalerei, als Nachahmung wirklich vorhandener Natur, als Portrait bestimmter Gegenden und Scenen betrachtet, keine Nebenbuhler gehabt; aber freilich stehen sie einem Titian, einem Pouſſin, einem Claude Lorrain und mehreren Andern nach, welche in dieser Gattung der Malerei sich durch das Ideal unsterblich gemacht haben, und deren Landschaftsgemälde nicht topographische Schilderungen gewisser ländlicher Scenen, sondern das Resultat aller jener Reichthümer sind, die zum Theil die Einbildungskraft, zum Theil aber auch die wirkliche Natur diesen Künstlern darbot. Die niederländischen Artisten zeichnen sich auch durch die Darstellung der Perspektive, durch die Darstellung des Himmels, der Seen, der Schiffe, der Thiere, der Früchte, der Blumen, der Insekten und endlich auch durch Portraite im Kleinen aus. Mit einem Worte, die Künstler dieser Schule erscheinen allenthalben groß, wo es auf eine genaue Nachahmung der Natur, wo es auf eine schöne Farbe, und auf einen prächtigen Pinsel ankommt.

Holland hat übrigens auch Maler gehabt, welche sich durch Geschichtsſujets, wie der zu Leyden lebende Octavius van Veen, und durch Portraite im Großen unsterblich gemacht haben, wie Van der Helſt, der Nebenbuhler, ja selbst der Ueberwinder des Van-Dyk: auf keine Weise darf man aber das Eigenthümliche, das man in den Werken dieser berühmten Meister antrift, als Charakter des niederländischen Styls ansehen.

Und

Und von diesem Style findet man selbst keine Spur in den Werken des Lukas van Leyden, der doch übrigens der Zeit nach, in welcher er lebte, als Stammvater der niederländischen Schule angesehen werden muß. Seine Manier gehört eher dem gothischen Style an, der der Charakter der ersten deutschen Maler, seiner Zeitgenossen, war. Dieser Artist wurde zu Leyden im Jahr 1494 geboren. Sein Vater, Hugues Jacobs, ertheilte ihm den ersten Unterricht. Er gehört unter die kleine Anzahl berühmter Menschen, bei denen es der Natur gleichsam gefallen zu haben scheint, die Periode der Kindheit abzukürzen: seine ersten Spiele bestanden in dem Studium der Malerei und der Gravur; mit dem neunten Jahre fieng er schon an selbst componirte Sujets zu liefern, und drei Jahre hernach setzte er schon Kenner und Künstler durch die in Wasserfarbe gemalte Geschichte des heiligen Hubertus in Erstaunen. Seine Versuchung des heiligen Antonius, die er in seinem funfzehnten Jahre gravierte, ist weit besser inventirt, als die des Callot; er hat hier den Dämon, der den Heiligen versucht, in der Gestalt eines holden und einnehmenden Weibes dargestellt. Die in ebendemselben Jahre gravierte Bekehrung des heiligen Pauls, wird wegen des Richtigen im Ausdrucke, wegen des eben so Wahren als Pittoresken in den Bekleidungen, und wegen der Einsicht, mit der hier der Grabstichel geführt ist, sehr geschätzt.

Mit vieler Geschicklichkeit wußte Lukas in seinen Geschichtssujets, in die er einen hohen Grad von Wahrheit zu legen vermochte, der Verwirrung auszuweichen, und er übertraf in der Composition den Albrecht Dürer, indem er noch weit besser als jener die Grundsätze der Kunst kannte. Diese Grundsätze können die Maler selbst aus seinen gravierten Blättern schöpfen, und nur mit vieler Mühe möchte es diesen gelingen, durch ihre Farben die Wirkungen der Luftperspektiv zu übertreffen, die hier blos durch Hülfe des Grabstichels ausgedrückt sind. Diese Gerechtigkeit läßet dem Lukas ein Vasar widerfahren, von dem man nicht vermuthen darf, daß er einem Artisten habe schmeicheln wollen, der kein Florentiner war.

Da

Da aber der Künstler nicht in einem und demselben Grade alle Theile der Kunst besitzen kann, so sehen wir denn auch wieder den Lukas dem Albrecht Dürer in Ansehung der Zeichnung nachstehen.

Lukas malte in Oel, in Wasserfarbe und auf Glas, und beschäftigte sich mit der Geschichte, der Landschaft und dem Portrait. Auf dem Rathhause zu Leyden befindet sich ein Gemälde von ihm, das das Weltgericht vorstellt, und das ein Beispiel von einer reichen und ganz vortrefflichen Composition abgiebt. Die in demselben befindlichen weiblichen Figuren sind sehr fein und nett gemalt, und ihre Fleischhaltungen haben sehr viel Angenehmes und Wahres. Man sieht aus diesem Werke, daß dieser Künstler mit dem größten Fleiße und mit der größten Sorgfalt die Natur studirt hatte. Er verdient Verzeihung, wenn man ihm den Vorwurf macht, daß sich seine Figuren von den Gründen, besonders auf der Lichtseite, zu hart abschneiden: dieser Fehler war allen Künstlern dieser Zeit gemein und dem Lukas keinesweges besonders eigen. Seine Gemälde sind im Ganzen wirklich schön gemalt, und ob er sie gleich mit dem größten Fleiße beendigt hat, so herrscht doch immer in ihren Tuschen sehr viel Leichtigkeit. Seine Farben sind frisch, seine Compositionen reich, seine Anordnungen mannigfaltig, und seine Landschaften schön getuscht.

Ansehnlich belohnte das Glück die anhaltenden Arbeiten dieses Künstlers. Mit vielem Aufwande machte er eine Reise durch Holland und Flandern, um die Artisten, die ihm bis itzt nur nach ihren Talenten bekannt gewesen waren, persönlich kennen zu lernen, und um derer Willen er in Middelburg, in Gent, in Mecheln, in Antwerpen Feste gab. Man glaubt, daß er in Vlissingen von eifersüchtigen und über ihn neidisch gewordenen Malern Gift bekommen habe; wenigstens weiß man, daß er bald nach seiner Reise schwach und kraftlos wurde; allein sehr wahrscheinlich waren die heftigen Anstrengungen, in denen sich sein Geist von der frühesten Kindheit an befand, das Gift, das seine Gesundheit zerstörte. Die größte Schwäche, die ihn befiel, vermochte ihn nicht, sich einige

Ruhe

Ruhe zu gestatten, und er setzte, da er nicht mehr aufdauren konnte, selbst noch im Bette seine Kunstbeschäftigungen fort. Er starb 1533 in einem Alter von neun und dreißig Jahren; sein Leben war kurz, wenn man auf die Anzahl der Jahre Rücksicht nimmt, aber in der That sehr lang, wenn man die Menge seiner Werke erwägt. Er hat, ob ihn gleich die Natur nur die Hälfte der gewöhnlichen menschlichen Lebensperiode erreichen ließ, doch dreißig volle Jahre von seinen früh ausgebildeten Talenten Gebrauch gemacht; so lange ist auch insgemein nur die schaffende Hand derjenigen Artisten thätig, welche bis zu den Jahren des Greises gelangen.

Wenn man zu dem Charakteristischen, das die niederländische Schule auszeichnet, auch die Malerei im Kleinen rechnen will, so kann man den Cornelius Polemburg, welcher zu Utrecht 1586 geboren wurde, und im Jahre 1661 starb; als den Stifter derselben ansehen. Er besas das Schöne in der Farbe, das Feine in der Tusche, das Zauberische in dem Helldunkel, und man darf auch hinzufügen, das wenige Correkte in der Zeichnung, durch das sich diese Schule unterscheidet.

Nennt man aber unter den Charakteren des niederländischen Styls die Darstellung einer gemeinen und niedrigen Natur, so findet man von diesem Charakter ein merkwürdiges Beispiel an dem berühmten Rembrandt van Ryn, ein Beispiel, das um so auffallender ist, je öfter man die Compositionen dieses Künstlers eine gewisse Würde, einen gewissen Adel fordern sieht. Er war der Sohn eines Müllers, und wurde in einer nicht weit von Leyden an dem Ufer des Rheins gelegenen Mühle geboren, weshalb er auch anstatt seines Familiennamens, Guerretz, den Namen Van Ryn erhielt.

Der Vater, der seinen Geist bemerkte, wollte ihn studiren lassen, und schickte ihn auch der Wissenschaften wegen nach Leyden; allein der junge Rembrandt machte in diesen sehr unbedeutende Fortschritte. Er fand weit mehr Geschmack am Zeichnen, und er erhielt auch endlich die Erlaubniß die lateinische Schule gegen eine Malerschule vertauschen zu dürfen. Man weiß inzwischen nicht anzugeben, was für Artisten Rembrandts

Lehrer

Lehrer gewesen sind; sehr wahrscheinlich haben ihn auf dem Pfade zum Tempel des Ruhms blos die glücklichen Anlagen seines Geistes und die Natur geleitet.

Und nur sie, die Natur, zog er zu Rathe: die Mühle seines Vaters war seine Werkstätte, die gemeine und plumpe Menschheit, von der er sich hier umgeben sahe, sein Modell, und die Bildung, die ihm da zu Theil wurde, das Ziel seiner Ideen. Er studirte die groteske Figur des guten holländischen Bauers, oder der dicken und ungestalteten Schenkenmagd, wie die großen Meister Italiens den belvederischen Apoll, oder die mediziesche Venus studirten. Auf diesem Wege konnte er aber freilich nicht zu den Ideen eines Raphael gelangen; auf ihm konnte er nur die Formen der gemeinen Volksklasse mit Wahrheit nachahmen lernen.

Der Ruhm, der gemeiniglich mit so vieler Mühe errungen wird, und der oft selbst das Verdienst nicht begünstiget, wofern Intrigue dasselbe nicht unterstützt, der Ruhm suchte den Rembrandt in seiner Mühle, und dieser Künstler fand sich hier von ihm und dem Glücke belohnt. Endlich verließ er aber, da er zu oft wegen Portraits, die man ihm zu malen auftrug, nach Amsterdam reisen mußte, diese Stätte seiner Geburt, und zog in die itztgenannte Stadt, wo er mit vielen Arbeiten überhäuft wurde, und eine Menge Schüler bekam.

Diese Veränderung in Rücksicht des Aufenthaltes hatte indessen auf seine Sitten und auf seine Lebensweise nicht den geringsten Einfluß. Er besuchte wie vorher die Gesellschaften gemeiner und niedriger Menschen, füllte seine Erholungsstunden durch den Trunk aus, sahe in dem Gelde, das ihm seine Arbeiten eintrugen, Nichts, als das Vergnügen es aufzuhäufen, und wählte sich endlich selbst zu der Gefährtin seines Lebens eine Bäuerin. Eben so blieben auch die Ideen von seiner Kunst ganz dieselben, die sie in der Mühle seines Vaters gewesen waren. Immer beschäftigte er sich mit der Nachahmung der gemeinen und niedrigen Natur, die er so gern um sich her sahe, und die ihm seine Capricen zum Ideal der Kunst machten. Von der Antike kannte er Nichts als den Namen,

und

und diesen sprach er, nur um zu spötteln aus. Er sammelte alte Waffen, alte ausländische oder bizarre Kleidungsstücke, mit denen er seine Modells eher verkappte als drapirte, und diese Dinge nannte er seine Antiken.

Doch wir wollen itzt einen Descamps, dem die meisten seiner Werke bekannt sind, sprechen lassen. „Alles, was Rembrandt, sagt er, componirt hat, ist ohne Adel: er war ein „feuriges, aber alles Großen und Edlen ermangelndes Genie. „Seine Bekleidungen sind bizarr, und erregen in uns weit eher „die Idee von einer Mascarade, als von jenen Nationaltrachten, die er eigentlich darstellen wollte. Er hat weniger Historienstücke als Porträte gemalt, und die Historienstücke, die „man von ihm kennt, sind in den Augen des Weisen und Unterrichteten größtentheils eben so lächerlich, als in den Augen des Malers bewunderungswürdig.

„Seine Zeichnung kann, wenn man seine Porträte ausnimmt, nicht einmal erträglich genannt werden; er machte „nur allein die Köpfe gut, und er fühlte seine Unfähigkeit, „Hände zu zeichnen, auch so wohl, daß er diese Theile, so „oft er nur konnte, zu verbergen suchte. Ich habe mehrere „Gemälde von ihm gesehen, wo er sie, um der Mühe, die ihre „Darstellung fordert, überhoben zu seyn, nur durch einige „Striche mit dem Borstenpinsel, die man in der Nähe gar „nicht bemerkte, die sich aber in einer gewissen Entfernung „als Hände zeigten, angegeben hatte; diese Hände besaßen „freilich in Rücksicht der Form nicht viel Entschiedenes; aber „sie brachten doch in der gehörigen Ferne eine Wirkung hervor, welche glaubend machte, als habe er auf sie weit mehr „Fleiß verwandt, als es doch eigentlich der Fall gewesen war. „Die Köpfe seiner Weiber ermangeln aller Reize des schönen „Geschlechts. Die nackten Figuren, die er darzustellen gewagt hat, liefern uns Beispiele der größten Incorrektheit; „sie sind bald klein, bald plump, bald mager, haben bald zu „kurze bald zu lange Extremitäten, und sind überhaupt in Ansehung der Proportionen gänzlich fehlerhaft.

„Nur

„Nur der Natur und seiner Neigung hat Rembrandt zu „verdanken, was er in der Kunst geworden ist. Näherte er „sich zuweilen dem Schönen, so war dieses keinesweges eine „Folge des Nachdenkens, sondern nur ein Werk des Ohngefährs, oder des blinden Gehorsams, mit dem er der Natur „Schritt vor Schritt folgte. Man darf nicht glauben, daß „dieser Künstler, ob er gleich nie in Rom gewesen ist, nicht die „großen Meister Italiens gekannt habe: er fand bei seinen „reichen Mitbürgern sehr ansehnliche Gemäldesammlungen, „Sammlungen, welche allerdings seine Manier hätten ändern, „oder doch zum wenigsten verbessern können; aber er bewunderte Alles, und benutzte Nichts.

„Sieht man die kühne Tusche seiner Werke, so geräth „man in den Wahn, daß Rembrandt mit der größten Schnelligkeit gearbeitet haben müsse; allein nicht selten ließ die Un„gewißheit, in der er sich stets, wegen seiner Unbekanntschaft „mit dem Schönen, bei der Wahl der Stellungen und des „Wurfes der Draperieen befand, das Feuer seiner Ideen erkalten. Er änderte bei einem Portraite den Kopf wohl vier „bis fünfmal ab, und gewiß würde ein jeder Verzicht gethan „haben, sich von ihm malen zu lassen, wenn das Wahre und „Kräftige seines Pinsels nicht für die Langeweile, die er auf „diese Weise verursachen mußte, entschädiget hätte.

„Wenn aber Rembrandt seiner Zeichnung wegen nur unter die mittelmäßigen Zeichner gerechnet werden kann, so ver„dient er im Gegentheil wegen seiner Farbe, seiner Tusche, sei„nes Helldunkels, so verdient er mit einem Worte als Maler „unter den größten Meistern einen Platz. Sein großes Genie „läßt hier selbst vermuthen, daß er der Erfinder dieser göttlichen Kunst geworden seyn würde, wenn sie nicht schon erfun„den gewesen wäre. Er hatte sich in Rücksicht der Farbe, der „Mischung derselben und der Wirkungen der verschiedenen Tö„ne, Regeln gebildet, und eine sehr sichere Verfahrungsart zu „eigen gemacht. Er setzte dem Schatten die stärksten und kräftigsten Lichter entgegen, und er zeigte in Hinsicht dieses Gegensatzes die größten Einsichten. Seine Werkstätte war so

„einge-

„eingerichtet, daß er, ob sie gleich schon für sich düster war, „doch das volle Licht, nur durch ein Loch, wie in einem Kerker, erhielt: diesen lebhaften Lichtstrahl ließ er nun aber nach „seiner Willkühr in die Gegend oder auf die Stelle fallen, die „er beleuchtet wünschte. Wollte er seine Gründe helle halten, „so führte er hinter seinem Modell eine mit der gewählten „Grundfarbe gegründete Leimwand auf, und diese bezeichnete, „da sie von demselben Strahle, der den Kopf in Licht setzte, „erhellt wurde, dem Artisten die Stufung, die er nun nach sei„nen Grundsätzen behandelte und ausführte.

„Rembrandts Führung des Pinsels (façon de faire) ist „eine Art von Zauberei, ist eine Art von Magie. Kein Ma„ler hat besser, als er, die Wirkungen gekannt, die die verschie„denen Farben unter einander haben, und besser, als er die „verträglichen und zusammenstimmenden von den unverträgli„chen und gegen einander streitenden unterschieden. Er setzte je„den Ton an seine Stelle, und er war hier so richtig, und beob„achtete so viel Harmonie, daß er gar nicht nöthig hatte, sie „zu mischen, und ihnen so das Blühende und Frische zu be„nehmen. Um die Licht- und Schattenpassagen zu verbinden, „und die rohen und zu stark glänzenden Farben zu mildern, „pflegte er eher jene Töne durch einige andere, die er sehr ge„schickt über sie hingleiten ließ, zu glasieren. In seinen Ge„mälden ist Alles warm; er hat durch die Anordnung seines „Helldunkels fast stets die glänzendsten Wirkungen in seinen „Gemälden hervorzubringen gewußt.

„Er legte seine Portraite mit Präcision und mit der ihm „eigenen schönen Verschmelzung der Farbe an; diese Vorar„beit übergieng er dann mit den kräftigsten Tuschen, und „brachte bei den Lichtern bisweilen eine solche Menge Farben „über einander, daß er eher modelliren, als malen zu wollen „schien. Man führt einen Kopf von ihm an, wo die Nase „fast eben so viel Hervorragendes gehabt haben soll, als die „natürliche, die er copirte.“

Von dieser hervorragenden Nase wird zwar sehr viel gesprochen, allein Keiner von denjenigen, welche sie erwähnen, sagt,

sagt, daß er sie gesehen habe, und man kann daher diese Erzählung immer für eine Fabel, oder für eine sehr starke Uebertreibung halten. So viel ist indessen gewiß, daß Rembrandt in seinen Malereien nichts weniger, als glatt und geleckt war. Man warf ihm einmal sein gestossenes (heurtée) Manövre vor, und er gab trotzig zur Antwort: „ein Gemälde ist nicht „gemacht, um zu düften, der Geruch der Malerei ist nicht ge„sund.“

Unterdessen beendigte er auch zu einer gewissen Zeit seine Arbeiten mit eben dem Fleiße, als ein Mieris, und diesen schuf er dasselbe Feuer an, diesen gab er dieselbe Kraft, die man in seinen gestossenen Werken bewundert. Liebe zum Gewinn war die Veranlassung zu dieser neuen Manier, in welcher ihn seine Caprice oft ins Uebertriebene verfallen ließ. Nicht selten beendigte er in einem Gemälde mit dem größten Fleiße die aller unwichtigsten Parthieen, und begnügte sich im Gegentheil, die Andern nur durch einige Striche mit dem Borstenpinsel anzugeben. Sehr übel würden diejenigen angekommen seyn, welche von ihm Werke begehrt, und sich gegen ihn über diese Bizarrerieen beschwert hätten, die er einigemale selbst zu Grundsätzen zu machen suchte. „Ein Gemälde, sagte er, ist been„digt, wenn der Künstler den Zweck, den er sich vorsetzte, er„reicht hat.“

Aber groß ist die Macht seines hohen, in einigen Kunstparthieen sich auszeichnenden Talentes, und er erscheint, ohngeachtet seiner ungeheuren Fehler, dennoch als einer der größten Maler, ja, er kann selbst als der erste Meister in dieser Kunst angesehen werden, wenn man sie, die Malerei, im strengsten Sinne des Wortes nimmt, und die mit ihr so innig verbundene Zeichnungskunst abrechnet. Man muß aber auch bemerken, daß der in so manchen wesentlichen Theilen der Kunst unwissende oder nachläßige Rembrandt den Ausdruck gekannt hat, der die Werke des Artisten schon allein zu beleben fähig ist. Sein Ausdruck hat nichts Edles; aber er ist wahr, ist natürlich, ist gedacht.

Der Name dieses großen Malers glänzt auch unter den Stechern. Man hat zwar von ihm Blätter, wo die Arbeit sehr nachläßig ist, andere, wo Alles wie gekratzt aussieht, noch andere, und diese werden von den Liebhabern am meisten gesucht, wo man gar nichts Auszeichnendes bemerkt, und wo die Arbeit nur durch die von ihm hervorgebrachten Wirkungen Werth erhält; aber er verdient dagegen in Rücksicht seiner gravierten Köpfe alle Bewunderung; seine Nadel kommt hier an Zauber und Geist ganz der eines Labelle gleich, ja sie zeugt selbst noch von tieferen Kenntnissen.

Ob er gleich Holland niemals verlassen hat, so sind doch mehrere seiner Platten von Venedig datirt: es ist dieses eine Charlatanerie, durch die er den Preis der Abdrücke zu erhöhen suchte. Er starb zu Amsterdam 1614 in seinem acht und sechzigsten Lebensjahre.

Johann von Laar, der im Kleinen und zwar Sujets aus dem gemeinen Leben malte, verdient auch unter den Künstlern der niederländischen Schule angeführt zu werden. Er wurde zu Laaren nicht weit von Naarden in Holland im Jahr 1613 geboren, studirte anfänglich die Kunst in seinem Vaterlande, gieng aber in der Folge nach Rom, und suchte da seine Talente auszubilden. Die Italiäner nannten ihn, da er sehr mißgestaltet war, Bambozzo, wornach die Franzosen das Wort Bamboche gemacht haben. Dieser dem Johann von Laar beigelegte Spottname ist aber die Veranlassung gewesen, die aus kleinen Figuren bestehenden und Scenen des gemeinen Lebens darstellenden Gemälde Bambochaden zu nennen. Johann von Laar malte Jagden, Räuberanfälle, Jahrmärkte, öffentliche Feste, Landschaften, und Seeprospekte; er staffirte seine Stücke mit Ruinen, und mit Menschen- und Thierfiguren. Seine Zeichnung ist sehr correkt, und seine Farbe sehr lebhaft und kräftig. Er starb in einem Alter von sechzig Jahren.

In die niederländische Schule gehöret auch der zu Lübeck geborne Van-Ostade, ferner Gerard Dow, Metzu, Mieris, Wouwermanns, Berghem, und der berühmte Blumenmaler Van-Huysum.

Diese

Diese Schulen, von denen wir nun aber itzt gesprochen haben, existiren gröſtentheils nicht mehr. Italien hatte einst allein deren viere, und itzt besitzt es nur einige wenige berühmte Künstler. In Flandern würde man itzt vergeblich die Schule eines Rubens suchen. Existirt die niederländische Schule auch noch, so ist sie zum wenigsten auſser Holland nicht bekannt. Ein deutscher Künstler, nämlich Mengs, hat sich in unsern Zeiten ausgezeichnet; allein er hat eigentlich in Italien sein groſses Talent gebildet und ausgeübt, und er gehört daher mehr ihm, als Deutschland an. Noch ein anderer deutscher Maler, Dietrich, ist dem Auslande rühmlichst bekannt geworden, eine Ehre, die dem gemeinen Talente nicht zu Theil wird. Aber zwei isolirte Künstler bilden keine Schule. Was die französische betrift, so hat es einige Zeit geschienen, als wenn sie sich ihrem Untergange näherte; aber sie lebt itzt wieder auf, und sie erhält durch die Grundsätze und durch die Werke eines weisen und gelehrten Meisters, sie erhält durch seine Schüler, welche sich unter seiner Anleitung schon zu groſsen Artisten gebildet haben, einen neuen Glanz. Noch nie haben sich nach dem Tode eines Le Sueur der französischen Nation in Rücksicht der Kunst solche vielversprechende Hoffnungen gezeigt.

Aber auch eine ganz neue Schule hat sich in unserm Jahrhunderte in Europa gebildet, und diese ist die englische. Sie hat ihren Sitz in der Akademie zu London, die im Jahr 1766 durch ein königliches Patent gestiftet, und im Jahr 1769 eingerichtet wurde. Sie kündiget sich, ob sie gleich nur erst entstanden ist, schon durch wichtige Erfolge an, und sie verdient um so mehr den Beifall und die Nacheiferung ihrer ältern Schwestern, jemehr sie sich durch die wichtigsten Theile der Kunst, wie zum Beispiel durch eine durchdachte und weise Composition, durch Schönheit in den Formen, durch Erhabenheit in den Ideen, und durch Wahrheit im Ausdrucke zu charakterisiren anfängt. Wir kennen diese Schule bis itzt nur aus gestochenen Blättern; aber mehrere Artisten, welche Gemälde von ihren Meistern gesehen haben, behaupten, daſs sie mit jenen wichtigen Theilen der Kunst auch noch eine schöne Farbe

verbinde, und daß ihr Colorit zwar nicht so glänzend, als das der Flamänder und Venetianer sei, daß es sich aber dafür dem Colorite der lombardischen Schule nähere. Reynolds, Präsident der erwähnten Akademie, ist durch seine Schriften über die Kunst, welche wir auch in diesem Werke sehr oft benutzen, bekannt, und ganz Europa hat das nach seinem Gemälde des Grafen Ugolino gestochene Blatt gesucht. Außerdem haben auch noch die Liebhaber der Kunst aus Stichen die Talente eines West, eines Kopley, eines Gens-Borugh, eines Brown und Anderer kennen lernen. Die englische Schule soll endlich ganz vortreffliche Pferdemaler haben.

Bei allen Schulen läßt sich übrigens die Ursache des Charakteristischen angeben, durch das sich eine jede unterscheidet: das Charakteristische der römischen Schule gründet sich zum Beispiel auf die vortreffliche Bildung ihrer ersten Artisten, und auf das Studium der in den Ruinen des alten Roms gefundenen Meisterstücke der antiken Kunst; die venetianische Schule verdankt ihr Charakteristisches der Pracht, die in Venedig durch die Handlung mit dem Orient ihren Sitz aufschlug, den Maskeraden und sonstigen häufigen Lustbarkeiten in der genannten Stadt, auch wohl der Nothwendigkeit, in der sich hier die Artisten sahen, Personen zu malen, welche mit den schönsten und glänzendsten Stoffen bekleidet waren; das Charakteristische der niederländischen Schule bildete sich durch die simple und einfache Lebensart der in sie gehörigen Künstler, die die Versammlungsörter der gemeinen Volksklasse, die die Werkstätte des Handwerkers besuchten, immer unedle und groteske Figuren vor Augen hatten, und oft die Wirkungen beobachteten, die in eingeschlossenen Oertern ein kleines natürliches oder künstliches Licht hervorbringt. Und so wird dereinst der Charakter der englischen Schule Schönheit seyn, weil in England der Künstler sie so oft sehen, von ihr so oft gerührt werden kann. Ist diese Schönheit auch nicht gerade die der Antike, so stehet sie doch vielleicht dieser nicht nach. So wird ferner die englische Schule sich dereinst durch das Wahre im Ausdrucke auszeichnen, weil hier die Nationalfreiheit der Na-

tur

tur in Ansehung der Leidenschaften ihr freies Spiel läßt. So wird endlich auch diese Schule immer das Verdienst der Simplicität haben, und sich nie durch etwas Gezwungenes und Theatralisches, sich nie durch Darstellung einer erkünstelten und studirten Grazie herabwürdigen, weil hier selbst die Sitten des Volkes das Gepräge der Simplicität an sich tragen.

Betrachtet das Portrait einer Französin, das ein französischer Maler fertigte, und ihr werdet meistentheils in demselben, statt des Ausdruckes, ein gezwungenes Lächeln bemerken, an dem weder das Auge, noch auch sonst eine Parthie des Gesichtes Antheil nimmt, und das auf keine besondere Rührung in der Seele schließen läßt. Sehet aber im Gegentheil das von einem englischen Artisten gemalte Portrait einer Engelländerin, und ihr werdet in den meisten Fällen einen naiven und den Charakter der dargestellten Person ankündigenden Ausdruck erblicken.

Artikel von Levesque.

Einige philosophische Ideen des Herausgebers über Schulen in der bildenden Kunst.

Eine **Schule** ist in der weitern Bedeutung eine Anzahl von bildenden Künstlern einer Nation, welche sich durch die musterhafte Behandlung einer Hauptparthie, oder mehrerer Hauptparthieen, oder, wo möglich, aller Hauptparthieen der bildenden Kunst ausgezeichnet haben, und deßhalb das Studium derjenigen seyn müssen, welche sich derselben widmen. Eine Nation hat keine Schule, wenn ihre Meister nicht einen gemeinschaftlichen artistischen Charakter in diesem Sinne haben, und ebendeßhalb hat es mehrern unbefangenen Kunstrichtern geschienen, als könne man von keiner **französischen** oder **deutschen** Schule reden, eben so wenig mehrere verschiedene **italiänische** Schulen annehmen *).

Die

*) Nachdem man lange Zeit nur fünf Schulen unterschieden hatte: die römische oder florentinische, die venezianische, die lombardische, die

Die Dichtkunst hat keine Schulen, aus sehr natürlichen Gründen. Man nennt diejenigen Dichter klassisch, welche alle wesentliche Eigenschaften, des Genies und der Kultur in einer gewissen Harmonie in sich vereinigen, und jede von den gebildeteren Nationen der Vorzeit und Gegenwart kann sich einiger solcher poetischer Meister rühmen. Größe in einzelnen Parthieen der dichterischen Schönheit giebt keinem Dichter das Ansehen, welches einseitiger Werth dieser Art dem bildenden Künstler verleiht. Auch verträgt sich Nachahmung der Manier eines andern zu wenig mit dem dichterischen Genie, als daß es eine achtenswürdige Reihe von Dichtern geben könnte, welche sich einem anerkannt großen Meister in dieser Kunst nachgebildet haben. Jedermann würde lächeln, wenn er von einer Geßnerischen, oder Höltyischen oder Matthissonischen Schule hörte, oder wenn man, wegen der musterhaften Treflichkeit mehrerer beschreibender Dichter der Deutschen, von einer deutschen Schule spräche, welche in Schilderung landschaftlicher Naturscenen groß wäre.

Die Festsetzung verschiedener Schulen in der bildenden Kunst kann von gewissen Seiten als vortheilhaft, von andern als nachtheilig für die Kultur des Künstlers angesehen werden. Täusche ich mich nicht, so überwiegen die Nachtheile die Vortheile. Jede Parthie der bildenden Kunst erfordert ein eigenthümliches Studium, und mit Recht verweißt man den angehenden Künstler an diejenigen Meister, welche eine jede musterhaft ausbildeten. Haben die Meister einer Nation in einer oder mehrern von ihnen eine Treflichkeit, welche sie charakterisirt, so wende er sich an ihre Werke, um in denselben groß zu werden. So entwickele er die Keime von ästhetischer Energie, die in ihm liegen, entwickele seine Anlagen für Kühnheit und Feuer durch Studium der Florentiner, so bilde er sich für Reinheit

die niederländische oder deutsche und die französische Schule, gab der Chevalier von Jaucourt in der Encykl. im Art. Schule deren acht an, indem er die römische Schule von der florentinischen, die niederländische von der deutschen und der holländischen unterscheidet. Der Graf Tessin setzt sie auf drei herab: die italiänische, niederländische oder deutsche, und französische Schule.

Digitized by Google

heit und Richtigkeit der Formen, für einfaltvolle Größe, für Erhöhung der Schönheit, durch Vertrautheit mit den Meisterstücken der Römer, so für alle Vollkommenheiten des Colorites in den Schulen der Niederländer.

Allein nur zu leicht verführt die Absonderung verschiedener malerischen Schulen den Künstler zu dem Vorurtheile, als sei es erlaubt, nur nach Vollkommenheit in einer oder einigen Parthieen zu streben; nur zu leicht gewinnt er durch das Studium dieser oder jener Schule entschiedene Vorliebe für einzelne Erfordernisse vollkommener Kunstwerke. Sich entschließen in einzelnen Parthieen groß zu werden, heißt: sich entschließen, im Ganzen klein zu bleiben. Wer würde nicht eines jungen Dichters spotten, welcher einzig dahin arbeitete, ein großer Versifikateur zu werden, während er zugleich auf Vollkommenheit in Erfindung, Anordnung und Styl Verzicht leistete. Nur im Gebiethe der bildenden Kunst werden Vorurtheile dieser Art noch immer nicht blos geduldet, sondern sogar als authorisirt angesehen. Die Vereinigung aller Parthieen mit einer Ausbildung, welche der Wichtigkeit einer jeden verhältnismäßig ist, sie allein macht den wahrhaft großen Künstler.

Alle Schulen, welche charakteristische Treflichkeit besitzen, müssen von dem, der sich für die Kunst bildet, benutzt werden, allein ein solcher würde sich sehr irren, wenn er glaubte, daß alle artistische Vollkommenheiten in den Schulen enthalten seien und daß der Inbegriff von diesen als der Inbegriff alles Musterhaften für die Kunst angesehen werden müsse. Abermals ein Vorurtheil, durch dessen Veranlassung die Klassifikation der Schulen den Fortschritten der Kunst gewiß höchst nachtheilig gewesen ist. Für einige der wichtigsten Parthieen der Kunst findet man in keiner Schule wahre Muster; oder welches wäre wohl die Schule, von der man sagen könnte, sie sei musterhaft groß in originaler Erfindung, und Anordnung. Dann für die harmonische Vereinigung aller Vollkommenheiten in einem und demselben Werke, welche ich die Parthie aller Parthieen nennen möchte, biethet schlechterdings

keine

keine, allen Urtheilen der einsichtvollsten Kritiker zu Folge, tadellose Muster dar *).

Das Schulensystem hat noch einen nicht geringen Nachtheil für die Kunst. Es veranlaßt und unterhält Flachheit in der Beurtheilung und Charakterisirung selbst der größten Künstler, hindert das individuelle Eigenthümliche eines Jeden mit Feinheit zu fassen. Wer mit dem Register der Schulen sich den Werken der Meister nähert, welche in ihnen vorzüglichen Glanz und Celebrität besitzen, beurtheilt sie blos nach den allgemeinen Merkmalen, die er sich als Charakterzüge einer jeden Schule eingeprägt hat; blos auf diese gerichtet, übersieht er leicht manche originelle Züge, welche diesen oder jenen noch besonders auszeichnen. Ich gestehe, daß ich von den Originalwerken der größten Meister der Schulen so gut als nichts gesehen habe, daß meine etwanige Kenntnis davon blos auf Lektüre gegründet ist. Allein ich wage zu behaupten, daß es nichts dürftigeres und flacheres im ganzen Gebiethe der Kritik des Schönen giebt, als die gewöhnlichen Schilderungen malerischer Schulen, und wollte viel verwetten, daß auch hier der Systemgeist Freiheit, und Ausbreitung der Kritik gehindert, und die Betrachter und Schilderer der Werke großer Meister der Schulen gestimmt hat, in ihnen nur das aufzufassen, was einem Jeden mit den übrigen Gliedern seiner Schule gemeinschaftlich ist, über dieses aber alle Eigenschaften zu vernachlässigen, welche den eigenthümlichen Charakter eines Jeden ausmachen **). Vorzüglich zeigt sich dieß bei denenjenigen Schulen, welche am wenigsten einen entschiedenen, und wichtigen gemeinschaftlichen Charakter besitzen, wie z. B. der französischen.

*) Man behauptet von der Lombardischen oder Bolognesischen Schule, daß sie von dieser Seite das größte Verdienst habe.

**) Die Kritik der Dichter würde dasselbe Schicksal gehabt haben, wenn man in gewissen Theilen der Dichtkunst Schulen festgesetzt hätte. Hätte man z. B. für das Trauerspiel eine Griechische, Englische, Französische Schule angenommen, so würden wir vielleicht mancher trefflichen speciellen Charakteristik eines Aeschylus, Euripides, Sophokles, Racine, Voltaire, u. s. w. ermangeln.

Digitized by Google

schen. Wie flach ist alles, was man über ihre Meister gesagt hat, und wie wenig wird man dadurch in den Stand gesetzt, das unleugbar Originelle mehrerer davon zu fassen. Derselbe Fall vielleicht mit der sogenannten deutschen Schule.

Mit einem Worte: die Abtheilung der Schulen mag für Geschichte der Kunst von Wichtigkeit seyn, mag Vortheile gewähren für Befolgung einer gewissen Systematischen Ordnung in der Stellung der Werke, und also den sammlenden Liebhabern bequem seyn; für die Bildung des Künstlers und die Fortschritte der Kunst ist sie gewiß ohne großen Nutzen, hat vielmehr in diesen Hinsichten jederzeit evidenten Schaden gestiftet.

Soll eine fruchtbare Klassifikation der Meister möglich seyn, so vollende man zuvörderst die Theorie der Parthieen der bildenden Kunst, und entwickele sie von allen Seiten, wo das Genie sich in ihnen original und groß zeigen kann. Dann ordne man nach diesen Gesichtspunkten die Künstler, und bestimme nach denselben ihren Charakter, unangesehen, ob es Römer, oder Florentiner, oder Niederländer, oder was sonst seyen. Eine Klassifikation dieser Art wird freilich dem Heere seichter Schwätzer in Kunstsachen, nicht willkommen seyn. Für sie ist gerade das Schulensystem recht bequem, um sich ohne viel Mühe das Ansehen zu geben, tiefe Kenner zu seyn. Mögen sie denn auch forthin in ihren Zirkeln durch die Weisheit ihrer auswendig gelernten Register glänzen, und von ebenderselben unterstützt, in Kunstauktionen recht glücklich einkaufen; nur fordern sie nicht, daß ihrer wegen die Theorie der Kunst stillstehe, welche noch Fortschritte zu machen hat, von denen sie vielleicht nie etwas geahndet haben.

De Piles Malerbalance war eine Meisteridee. Sie ist beinahe gar nicht benutzt, und weiter verfolgt worden, weil sie ein tiefes Studium, und eine auf Prinzipien gestützte Kritik fordert. Soll sie indessen sichre Resultate gewähren, so muß ihr nicht blos die oberflächliche Unterscheidung von vier Hauptparthieen der Kunst (Composition, Zeichnung, Colorit, Ausdruck,) zum Grunde gelegt werden, sondern eine detaillirte Entwickelung der möglichen Arten vollkommener Ausbildung

und

und Anwendung einer jeden von derselben. In jeder derselben kann der bildende Künstler auf mannigfaltige Weise groß und ausgezeichnet werden, vorzüglich in Komposition und Ausdruck. Selbst in der Zeichnung, der fixirtesten von allen Parthieen, giebt es nicht blos eine Art, zu excelliren. Wenn ich übrigens de Piles Idee der Malerbalance bewundre, so bin ich dennoch weit entfernt, arithmetische Genauigkeit in Bestimmung des Werthes von Künstlern für möglich zu halten. Auch glaubte wohl jener große Mann durch seine Zahlverhältnisse nicht sowohl, die vollkommene Präcision zu erreichen, als vielmehr nur, sich derselben zu nähern.

Ich bemerke nur noch, am Schlusse dieses Aufsatzes, daß ich mehrere einzelne Vortheile, welche junge Künstler vom Schulsysteme ziehen können, nicht übersehe. Ich rechne darunter vorzüglich zwei, welche negativ sind. Kritisches Studium der Schulen nämlich bewahrt den sich bildenden Zögling der Kunst: 1) vor dem Fehler der Einseitigkeit, und ausschließlichen Beeiferung um einzelne Parthieen, mit Hintansetzung der übrigen; 2) vor dem Einflusse nationaler Eigenthümlichkeiten auf die Werke; in der letztern Hinsicht scheinen besonders, die französische und niederländische Schulen lehrreich zu seyn.

Uebersicht der Schulen.

Florentinische Schule S. 91
Cimabue 93
Giotto 93
Paul Uccello 94
Massolino 94
Massaccio 94
Andreas Castagna 94
Pisanello 95
Ghirlandaio 95
Andreas Verocchio 95

Leon-

Leonhard da Vinci S. 96
Michael Angelo Buonarotti *) 100

Römiſche Schule 107
Peter Perugino 108
Raphael Sanzio **) 108

Venetianiſche Schule 116
Gentil Bellin 117
Johann Bellin 117
Georg Barbarelli gen. Giorgione 118
Tiziano Vecelli ***) 118

Lombardiſche Schule 124
Antonius Allegri gen. Corregio 124
Ludwig, Auguſtin, Hannibal Caraccis †) 130

Fran-

*) Außer dieſen ſind von den Malern dieſer Schule berühmt: Baccio della Porta, di San Marco gen. Pietro Roſelli di Coſimo, Andrea del Sarto, Balth. Peruzzi, Il Roſſo, Piet. Buonacorſi, Perin del Vago gen. Giac. Pontormo, Carucci o, Benven. Garofolo Bac. Bandinelli, Franc. Roſſi, Cecchino del Salviati gen. Dan. Ricciarelli, Lud. Civoli, Math. Roſelli, Pietro da Cortona, Bened. Lutti. Von dieſen iſt zum Theil ſehr umſtändlich im Art. Maler gehandelt.

**) Außer dieſen ſind noch berühmt: Giul. Romano, Perrin del Vago, Taddeo Zucchero, Feder. Zucchero. Feder. Baroccio, Dom. Feti, Dom. Creſti, Paſſignano gen. Mich. Angelo delle Bataglie, Andre. Sacchi, Fr. Romanelli, Gaſpari Daghet, Pouſſin gen. Ciro Ferri, Carlo Maratti, Lud. Garzi. S. den Art. Maler.

***) Außer dieſen ſind noch berühmt: Giov. Ant. Licilio oder Regillo, Pordenono gen. Sebaſt. del Piombo, Erm. Baſtiano gen. Giov. Nanni da Udine, Andr. Schiavone, Jac. Palma, d. ä. Jac. da Ponte, Baſſano gen. Jac. Palma, d. j. Aleſſ. Tucchi, oder L'Orbetto, Veroneſe gen. Sebaſt. Ricci. S. den Art. Maler.

†) Außer dieſen ſind noch berühmt: Franc. Mazzuoli, Polydor da Caravaggio, Fr. Primaticcio, Luc. Cambioſo, Mich. Agn. da Caravaggio, Bart. Schidone, Giuſ. Ceſ. di Arpinas, Dom. Zampieri, Guido Reni, Giov. Lan Franco, Giuſ. Ribera, Giac. Cavedone, Franc. Albani, Diego Velaſquez de Silva, Giov. Franc. Barbieri, Pitt. Franc. Mola, Bened. Caſtiglione, Salv. Roſa, Giov. Fr. Grimaldi, Bart. Stef. Murillo, Luc. Jordano, Giov. Bacici, Carlo Cignani. S. den Art. Maler.

Digitized by Google

Französische Schule S. 135
Jean Cousin 136
Jacques Blanchard 136
Nicolas Poussin 137
Simon Vouet 145
Le Brun 145
Eustache le Sueur *) 146

Deutsche Schule 152
Albrecht Dürer 153
Johann Holbein **) 155

Flandrische Schule 155
Johann van Eyck 156
Hubert van Eyck 156
Peter Paul Rubens ***) 158

Holländische Schule 168
Otto Voenius 169
Van der Helst 170
Lukas von Leyden 172
Corneille Polemburg 172
Rembrandt Vanryn 172
Jean de Laer 178
Van Ostade 178

Gerard

*) Außer diesen sind berühmt: Mart. Frenimet, Lor. de la Hire, Jak. Stella, Chr. Alf. du Fresnoy Et. Bourdon, Jacq. Courtois Bourguignon, Cl. Gelee Lorrain, Pierre Mignard, Jos. Parrocel, Noel Coypel, Ch. de la Fosse, Jean Jouvenet, Ant. Coypel, Franz. de Troy, Ant. Watteau, Franc. le Moine, P. Ch. Tremoillere, Hiac. Rigault, Nic. de l'Argiliere u. a. von denen zum Theil der Art. Maler handelt.

**) Außer diesen sind berühmt: Lukas Cranach, Christ. Schwarz, Joh. Rotenhammer, Ad. Elzheimer, Wilh. Bauer, Casp. Netscher, Abr. Mignon, Maria Sib. Merian u. a.

***) Außer diesen sind noch berühmt: Franz Pourbus, Math. Brill, Heinr. Steenwyck, Mart. v. Vos, Joh. Stradan, Franz Pourbus d. S. Barth. Spranger, Matth. Brill, Rol. Savery, Adrian Braun, Breughel, Miel, Teniers, Seegers, Snyders u. a. von denen zum Theil der Art. Maler handelt. — Die Flandrische Schule wird auch die Brabandische genannt.

Digitized by Google

Gerard Dow S. 178
Metzu 178
Mieris 178
Wouwermanns 178
Berghem 178
Van Huysum *) 178

Schmuzig.

Sale.

Man sagt: Schmuzige Farben, ein schmuziger Pinsel. Dieselbe Pallette, welche einem geschickten Maler die frischesten und glänzendesten Tinten liefern würde, biethet einem andern, der seinen Vortheil nicht versteht, nur schmuzige und brouillirte Tinten. Wenn man die Farben quält, sie ohne Einverständnis zusammenmengt, bringt man ein schmuziges Werk hervor, welches dem Auge des Betrachters widerlich ist.

Das Verbum: Beschmuzen wird zuweilen im guten Sinne gesagt. Gründliche Beurtheiler rathen zuweilen dem Maler allzuglänzende Töne zu beschmuzen: Nur dadurch, daß man einige Theile eines Werkes beschmuzt, giebt man andern den Glanz, welchen sie haben sollen.

Schwach.

Foible.

Im Allgemeinen genommen bezieht sich dieses Wort allezeit auf die Wirkung und die Farbe. Dieses Gemäld ist schwach, heißt: seine Farbe ist wenig pikant, und seine Wirkung nicht stark genug. Will man von einer besondern Art der Schwäche reden, so muß man sie specificiren: dieß Gemäld ist in der Zeichnung schwach, in der Komposition schwach, im Ausdrucke schwach.

Schwä-

*) Noch einige vorzügliche Meister dieser Schule sind im Art. Maler angegeben.

Schwäche.

Foibleſſe.

Ein Kunſtwerk, an welchem man Schwäche tadelt, kann das Produkt eines Talentes ſeyn, welches Anſpruch auf Größe macht, aber noch nicht gebildet genug iſt, um die ganze Reinheit und Feſtigkeit zu beſitzen, welche Werke vom erſten Range charakteriſiren; oder Schwäche iſt auch ein Merkzeichen des Alters, und verräth Abnahme der Kräfte. Als Beiſpiel für die erſte Bedeutung führen wir jenes Gemäld le Bruns im Palais Royal an, verfertigt von ihm, wie man ſagt, im achtzehnten Jahre. Es iſt voll Feuer, verräth aber Mangel an Feſtigkeit in der Zeichnung. Pouſſins vier Jahreszeiten in der Sammlung des Königs, Mignards Magdalene bei den Theatinern, haben Weichlichkeit und Schwerfälligkeit, Fehler alternder Künſtler. Alle dieſe Gemälde ſind ſchwach, nicht, als ob ſie unwahr wären, ſondern, weil die Wahrheit in ihnen ſchwach ausgedrückt iſt.

Schwächen.

Affoiblir.

So wie: mildern (adoucir) eine Vollkommenheit in der Malerei ausdrückt, bezeichnet: ſchwächen eine Unvollkommenheit. Gewöhnlich ſchwächen Künſtler das Colorit dann, wenn ſie Accord und Harmonie auf Koſten der Kraft ſuchen, ſo wie ſie auch das Angenehme zum Nachtheil der Richtigkeit der Zeichnung erſtreben; zuweilen ſchwächen ſie die Correktheit der Contours, ſchwächen den Charakter, indem ſie den Ausdruck der Anmuth aufopfern.

Die Schwächung der Farben zu Erhaltung einer ſchwachen Harmonie iſt ein Behelf mittelmäßiger Coloriſten in einigen Schulen, zu welchen ich unſre franzöſiſche rechne. Der Himmel an den Ufern der Seine, wo dieſe Schule reſſirt, zeigt ſich ſelten heiter, wegen der häufigen Dünſte und

Nebel.

Nebel. Männer und Frauen sind hier mehr blaß als roth colorirt. Die Gebäude haben eine monotone, größtentheils weißliche oder graue Farbe, wegen des vielen Gebrauches, den man vom Gipse macht. Die meisten französischen Maler, welche in der Hauptstadt wohnen, haben deßhalb ein Colorit, in welchem die grauen und mehlichten Tinten auf eine sehr empfindbare Weise herrschen.

Indessen liegen die vorzüglichsten Ursachen, welche die Künstler aller Schulen verführen können, das Colorit zu schwächen, in der Leichtigkeit, mit welcher man durch die Schwächung gebrochener Farben zu einer sanften Harmonie gelangt, und der Schwerheit, den Accord aller Theile zu souteniren, indem man die Lokaltöne eines Gemäldes so hält, daß sie der Natur selbst, beleuchtet von einem schönen Lichte, möglichst nahe kommen.

Junge Künstler, fühlt ihr euch gereizt, feurige Töne zu schwächen, um eine angenehme Harmonie zu bewirken, so bedenke, ob es nicht vielleicht eine falsche Richtung des Talents so vieler eurer artistischen Brüder ist, was sie in ein schwaches Colorit verfallen macht, und ihnen weibische Ausdrücke einflößt.

Wenn man schwächt, läuft man freilich nicht Gefahr, kranke oder zärtliche Augen zu verletzen, aber ihr sollt auch nur für Augen malen, die ihre frische Naturkraft haben.

Auch keinen der übrigen wesentlichen Theile der Kunst sollt ihr geschwächt geben. Schwächt ihr den Ausdruck, um euren Figuren Grazie zu ertheilen, so thut ihr ungefähr das, was man, unmenschlich genug, in Italien ausübt, wenn man Sängern die natürliche Energie ihrer Stimme nimmt, um sie biegsamer zu machen.

Schwarz.

Noir.

Dieses Wort wird substantive gebraucht, wenn man das Schwarz, oder die schwarzen Materien, deren sich die Maler bedie-

bedienen, bezeichnet, wie zum Beispiel, das Beinschwarz, das Elfenbeinschwarz u. a. m. Von diesen verschiedenen Gattungen des materiellen Schwarzes kann aber blos da gehandelt werden, wo von dem Praktischen der Malerei die Rede ist.

In theoretischer Hinsicht haben wir bei dem Worte, Schwarz, Nichts zu sagen, als, daß es ein Fehler ist, schwarz zu malen; dieses ist auch schon mehreremale angemerkt worden, und es wird von uns hier nur wiederholt, um die in diesem Werke angenommene alphabetische Ordnung zu befolgen. Gewöhnlich sind Gemälde, wenn sie aus der Werkstätte des Künstlers kommen, nicht schwarz; aber sehr oft werden sie es mit der Zeit. Die Mittel übrigens, durch die man diesem Fehler vorbeugen kann, wird man ebenfalls aus denjenigen Werken kennen lernen, welche das Praktische der Malerei zum Gegenstand haben.

Schwerfällig.

Pesant.

Eine Figur ist schwerfällig, wenn sie von einer kurzen, dicken, ramassirten Proportion ist; das Entgegengesetzte einer svelten und eleganten. Ein schwerfälliger Contour ist das Gegentheil eines feinen und leichten. Man sagt auch metaphorisch, daß Töne schwerfällig sind, so wie man ihnen Leichtheit zueignet. Eine schwerfällige Draperie ist eine solche, die für die Person, welche sie trägt, zu plump ist, sie einwickelt, statt sie zu bekleiden, die Formen verbirgt, sich nicht in Falten vertheilt, die zugleich groß und leicht sind, kurz, die mehr Paquete bildet, als schöne Reihen von Falten, wo man Ursache, Ursprung und Zweck fühlt. Ein Himmel ist schwerfällig, dem Tone nach, wenn er jener vagen Farbe ermangelt, welche die Leichtheit der Luft malt, und jener Klarheit, welche zeigt, daß die Luftdünste alle mit Licht getränkt sind, der Form nach, wenn er mit Wolken überladen ist, die keine Bewegung haben, die eher soliden Körpern gleichen, als Massen von Dünsten, die der Wind hin und her treiben kann.

Ein

Ein Baumschlag ist schwerfällig, wenn er nicht die Leichtheit der Blätter ankündigt, welche der kleinste Hauch bewegen kann. Eine Composition ist schwerfällig, wenn sie mit Gegenständen überladen ist, um welche man nicht herumgehen kann, um welche man die Luft nicht circuliren fühlt. Die Ausführung endlich ist schwerfällig, wenn der Pinsel gepeinigt ist, wenn man fühlt, der Maler hat mit plumper Hand gemalt, wenn die Tuschen der Nettheit ermangeln, wenn die Tinten statt verschmolzen, brouillirt sind. L.

Seestück.

Marine.

Dieß Wort braucht man vom Schauspiele des Meers, so wie Landschaft vom Schauspiele der ländlichen Natur. Der Anblick des Meeres, seiner Stillen, seiner Empörungen, der Stürme, der Gefahren, der Schiffbrüche, ist ein Gegenstand eines so mannigfaltigen und ausgebreiteten Studiums, um einen Artisten ganz zu beschäftigen. Man nennt Maler, die sich dieser Gattung widmen, peintres de marine. Italien und Holland haben in dieser Gattung treffliche Künstler hervorgebracht, Frankreich hat ihnen in unsern Tagen, den Vorrang streitig gemacht.

Seitenstück siehe Pendant.

Sfumato.

Sfumato.

Es besteht in einer äußerst weichen Manier zu malen, welche über die Begränzung des Contours und die Details der Formen einige Ungewißheit übrig läßt, wenn man das Werk in der Nähe betrachtet, welche aber keine Unbestimmtheit verursacht, wenn man sich in eine gewisse Entfernung stellt. Diese Manier ist angenehm und drückt die Natur sehr gut aus, welche uns in einer gewissen Entfernung die Gegenstände mit einiger

ger Unbestimmtheit darstellt, weil sie mehr oder weniger in Dunst gehüllt sind. Obwohl indessen Sfumato eigentlich so viel ist als enfumé, so darf man doch nicht glauben, man müsse, um das Sfumato in der Malerei zu erreichen, die Gegenstände vorstellen, als ob man sie durch einen Rauch sähe; dieß ist fehlerhafte Uebertreibung. Guerchin hat den richtigen Grad getroffen, Grimoux ist nicht selten in das Uebertriebene gefallen.]

Sgrafitto.

Peinture al sgrafitto.

Eine von Polydor erfundene und nach ihm aufgegebene Manier zu malen; die Procedur dabei war mehr Gravür als Malerei. S. d. Art. Gekratzt.

Simplicität siehe Einfalt.

Skizze.

Esquisse.

Dieses Wort, welches wir von dem Italiänischen Schizzo gebildet haben, hat bei uns eine bestimmtere Bedeutung bekommen als dieses italiänische. Schizzo ist, nach dem Dictionn. de la Crusca: Specie di disegno, senza ombra, e non terminato, eine Art schattenloser und unvollendeter Zeichnung, und nähert sich der Bedeutung unsers ebauche. Bei uns heißt: eine Skizze machen: den Gedanken des Sujets eines Gemäldes nach seinen Grundzügen hinwerfen, um zu urtheilen, ob er der Ausführung werth sei. Die Skizze hängt in keiner Rücksicht von den Mitteln ab, deren man sich bedient, um sie hervorzubringen. Der Künstler kann sich dazu des ersten besten Mittels bedienen, der Kohle, der Feder, des Pinsels, gleich viel. Giebt etwas dem einen vor dem andern einen Vorzug, so ist es die mehrere Leichtheit und Promtheit, bei welcher das Feuer des Künstlers am wenigsten verliert.

Digitized by Google

Man kann eben so wenig Regeln geben für die Verfassung schöner Skizzen, als Regeln, um sich Genie zu erwerben. Allein Skizzen großer Meister, besonders in der Komposition, sind vorzügliche Mittel den Künstler zu bilden, wenn er sie zweckmäßig studirt. Besonders lehrreich ist es, die verschiedenen Skizzen zu vergleichen, welche sich Meister in Beziehung auf ein und dasselbe Werk entworfen haben, und diese Skizzen selbst zu betrachten in Beziehung auf das vollendete Werk. Hier kann man oft den ganzen Gang des Genies zur Vollkommenheit hin übersehen.

Sparen.

Menager.

Glückliche, schöne Wirkungen **sparen** oder **aussparen** heißt: sich Mittel und Gelegenheit vorbehalten, sie hervorzubringen. **Seine Tinten sparen**, heißt: sich hüten, sie zu brouilliren. **Das Weiß, das Schwarz sparen**, heißt: es nicht verschwenden; **spart** man das Weiß nicht, so fällt man in das **Mehlichte**, verschwendet man das Schwarz, so wird man **hart**. Das Schwarz muß um so mehr **gespart** werden, da die Farben ohnehin sich mit der Zeit hinneigen.

Ueberhaupt muß der Künstler in jeder Rücksicht **sparen**, d. h. mit vieler Mäßigung anbringen die großen Bewegungen, heftigen Ausdrücke, die markirten Contraste von Stellungen und Gruppen, die schneidenden Massen von Schatten und Licht, die Anzahl der Personen, die Reichthümer des Luxus, die gesuchten Ornamente, die glänzenden Tinten. Nur so gelangt er zum Einfachen, welches immer das Schöne begleitet.

Staffelirt.

Peuplé.

Ich finde dieses Wort unter dem Verzeichnisse des verstorbenen Watelet zum Behuf seines zu liefernden Wörterbuchs. In der That kann es ein Kunstwort geworden seyn, seit man

übereingekommen ist, ein Gemälde eher gut zu bevölkern, als in ihm nur so viel Figuren aufzustellen, als ihrer zum Ausdrucke des Sujets nöthig sind. Der weise Mengs hat mehr als einmal bittre Klage darüber geführt; daß die namhaftesten Maler Italiens, seit dem Zeitpunkte der gesunkenen Kunst sich es zum Problem gemacht haben, die größte mögliche Menge von Figuren in ihre Werke aufzunehmen. Es erfordert in der That mehr Genie, mit den Figuren zu ökonomisiren, und keine zuzulassen, welche nicht für die Wirkung des Ganzen nothwendig und wesentlich ist. Bloßes Metier ist es, handwerksmäßiger Kunstgriff, wenn man unnöthige Figuren einführt, um Löcher zu decken, Gruppen zu verbinden, Massen zu verbreiten. Der Fürst der Kunst, der göttliche Raphael wußte von diesen Behelfen nichts, und diese seine glückliche Unkunde ist der Grund, weshalb ihm so manche moderne Kritiker und Artisten nur eine erzwungene Huldigung leisten.

Statüe.

Statue.

Eine in Erz gegossene, oder in Marmor, Stein, Holz, gehauene Figur. Das Wort kommt vom Lateinischen: stare, stehen, her. Eigentlich sollte man also nur gerade Figuren Statüen nennen, denen sitzenden oder liegenden aber den gewöhnlichen Namen der Figuren lassen. Allein der Sprachgebrauch ist hier nicht genau, wir rechnen den sterbenden Fechter unter die Statüen von Versailles. Der Sprachgebrauch hat indessen auch hier eine Bisarrerie. Man sollte jede stehende Figur der Bildnerkunst Statüe nennen. Allein um eine solche Figur so nennen zu dürfen, muß sie sich wenigstens der natürlichen Proportion nähern. Eine Bildnerfigur in halb natürlicher Proportion oder unter derselben wird keine Statüe genannt, sondern Figur. Ist sie von Bronze; so nennt man sie zuweilen blos eine Bronze, besonders wenn sie zur Antike gehört. So nennt man auch zuweilen eine Statüe von Marmor ein Marmor.

Eine

Eine Figur heißt nicht mehr Statüe, wenn sie unter der angegebnen Proportion ist, nichts desto weniger behält sie den Namen, wenn sie darüber hinausgeht. Der größte Coloß ist doch immer noch eine Statüe. L.

Stein.

Pierre.

Sebastian von Venedig, den man gemeiniglich Fra Sebastiano del Piombo nennt, hatte nicht eine Manier, welche leicht genug gewesen wäre, um in der Frescomalerei glücklich zu seyn, welche Gattung ein sehr föderndes Manöver erfordert. Er wollte diesen Mangel durch die Oelmalerei auf Stein ersetzen; aber er fand, daß die Malereien dieser Art, welche von den ersten Malern gemacht worden waren, die in Italien mit Oelfarben malten, anfänglich sehr gedunkelt hatten, und in kurzer Zeit ganz unkenntlich geworden waren. Um dieser Unannehmlichkeit zu begegnen, erfand er eine Composition von zusammengeschmolzenen und vermischtem Pech und Mastix, und ließ mit derselben und mit ungelöschtem Kalk die Mauern überwerfen, auf welche er malen wollte. Durch dieses Mittel blieben seine Gemälde der Feuchtigkeit weniger ausgesetzt, und behielten den ursprünglichen Glanz ihrer Farben. Er verfuhr auf diese Weise mit den härtesten Steinen.

Derselbe Künstler malte auch auf Steine von verschiedenen Farben, und die Farben dieser Steine selbst dienten seinen Malereien zum Grunde. Diese neue Manier erhielt viele Verfechter, und er erfand, um den Werken, die man in dieser Gattung von ihm verlangte, Dauerhaftigkeit zu geben und zu versichern, den Anwurf, von welchem wir eben gesprochen haben. (Artikel von Levesque.)

Edelsteine.

Pierres fines.

Sie gehören dann mit in das Gebiethe der Kunst, wenn sie vermöge des Fleißes der Gravörs über ihren eigenthümli-

chen

chen Werth noch einen neuen Werth erhalten haben. Man graviert tief und erhaben (en creux et en relief) auf die meisten köstlichen Steine, selbst den Diamant nicht ausgenommen.

Geschnittene Steine.

Pierres gravées.

Man kann annehmen, daß die Aegyptier, welche mit so vieler Leichtigkeit in so harte Materien gravierten, als der Granit, der Basalt, und alle andere Marmor der Aegyptischen Steinbrüche sind, die Kunst, in Metalle, und vorzüglich im Kleinen in Edel und andere köstliche Steine zu gravieren, nicht lange unbekannt blieb. Moses spricht, Exod. K. 25. V. 30. und K. 39. V. 6. 14. rühmlich von Beseleel, von dem Stamme Juda, welcher die Namen der zwölf Stämme in verschiedene köstliche Steine eingrub, mit welchen der Leibrock und das Brustschildlein des Hohenpriesters geschmückt war.

Man kann nicht in Zweifel ziehen, daß die Kunst der Gravur in Edelsteine, welche in dem Orient entsprang, daselbst nicht ohne Unterlaß betrieben worden sei, weniger um einem eiteln Luxus genug zu thun, als aus der Nothwendigkeit, in welcher sich die Völker jenes Landes befanden, die Nothwendigkeit, Petschafte zu haben. Denn es wurde keine Schrift, keine Acte für legitim und authentisch gehalten, wenn sie nicht mit dem Siegel derjenigen Person versehen war, welche sie ausgestellt hatte. Dieß wird in dem Buch Esther K. 3. V. 10. K. 8. V. 8. ausdrücklich gesagt, und die Schriftsteller haben den Siegelring des Gyges und den des Darius beschrieben. Plat. in polit. Man schlage endlich den Daniel auf, K. 6. V. 17. frage den Herodotus B. I. um Rath, und man wird daselbst finden, daß ein jeder Große zu Babylon sein besonderes Siegel hatte.

Die Aegyptier und die vorzüglichern Nationen von Asien behielten ihre Liebe für geschnittene Steine beständig. Man weiß, daß Mithridates eine besondere Sammlung von ihnen gemacht

gemacht hatte, Plin. L. XXXVII. c. 17., man weiß, daß, als Lucullus, jener durch seine Pracht und Reichthümer so berühmte Römer, in Alexandrien landete, Ptolemäus, einzig und allein mit der Sorge sich ihm gefällig zu bezeigen beschäftiget, in seinem ganzen Reiche nichts Köstlicheres für denselben fand, als einen in Gold gefaßten Smaragd, auf welchen das Porträt dieses Aegyptischen Prinzen graviert war. Auf dem Ringe der Kleopatra war der Kopf des Bacchus.

Als die Schifffahrt die Hetrurier mit den Aegyptiern, Phöniciern und einigen andern Völkern des Orients in Verbindung gebracht hatte, lernten sie eben die Künste und Wissenschaften, welche jene Völker trieben, und brachten sie nach Italien. Der Handel macht gewöhnlich aus verschiedenen Völkern gewissermaßen Eine Nation. Die Hetrurier fingen an, mit den Künsten, den glücklichen Früchten des Friedens und des Ueberflußes, bekannt zu werden; sie trieben die Bildnerei, die Malerei, die Baukunst, und zeigten für die Gravur in Edelsteine nicht weniger Talent.

In Griechenland war der Anfang der Künste von dem, den sie in Hetrurien gehabt hatten, nicht verschieden. Es waren auch die Aegyptier, welche den Griechen die Werkzeuge der Künste in die Hände gaben, welche dem Plato die Grundsätze der Weisheit mittheilten, die er bei ihnen zu schöpfen gekommen war, und welche den Griechischen Gesetzgebern erlaubten, ihre Gesetze abzuschreiben, um sie nachher in ihrem Lande zu geben.

So ingeniös auch diese Nation war, so blieb sie doch in Ansehung der Gravur bis auf den Dädalus in gänzlicher Unwissenheit, welcher die Sculptur dadurch zuerst zu beleben wußte, daß er seinen Figuren Bewegung gab. Er lebte vor der Zeit des Trojanischen Krieges, ohngefähr zwölfhundert und vierzig Jahr vor Christi Geburt. Die Fortschritte der Künste in Griechenland erschienen jedoch nicht eher in allem ihren Glanze, als in dem Jahrhundert Alexanders. Jetzt zeigten sich die Apelles, die Lysippe, die Praxyteles, welche die Gunstbezeugungen und Wohlthaten dieses berühmten Eroberers unter sich theilten, und mit einander wetteiferten, wer

ihn

ihn von ihnen mit der meisten Würde und Grazie darzustellen vermöchte. Der erste bediente sich dazu seines Pinsels, mit einem Erfolge, der niemanden unbekannt ist, und wie Lysippus erkohren war, die Büste dieses Fürsten in Bronze zu bilden, wurde Pyrgoteles allein für würdig gehalten, ihn zu gravieren.

Die Natur bringt nie so seltene Menschen hervor, ohne ihnen zugleich andere Männer von Genie zu Nacheiferern zu geben; es verbreitete sich daher über ganz Griechenland eine Menge vortrefflicher Künstler, und es gab, um mich bloß auf meinen Gegenstand einzuschränken, in allen Städten desselben Steinschneider von ausgezeichneten Verdiensten. Die Kunst der Gravur in Edelsteine hatte unter den Händen der Griechen allen den Erfolg, welchen ununterbrochene und vervielfältigte Arbeiten versprechen. Man durfte gute Gravörs nicht mehr im Auslande suchen, und sie, die Griechen, erhielten sich in dieser Superiorität. Kronius, Apollonides, Dioskorides, Solon, Hyllus und viele andere, deren Namen auf ihren Gravuren geheiliget sind, machten sich in dieser Kunst sehr berühmt. Mit einem Worte, man findet auf den schönen geschnittenen Steinen kaum andere als Griechische Namen.

Die Römer fanden an den schönen Künsten erst Geschmack, als sie bis Griechenland und Asien gedrungen, von der großen Achtung Zeuge gewesen waren, welche man großen Künstlern erzeigte, und als sie die Produkte derselben gesehen hatten. Nun suchten sie eifrig schöne Werke, und setzten ihrer Liebhaberei an geschnittenen Steinen keine Grenzen, beraubten nicht nur Griechenland derselben, sondern zogen auch die Dioskorides, die Solon, und andere eben so vortreffliche Künstler nach Rom, um deren neue zu schneiden. Man schmückte die Statüen der Götter mit Verzierungen der Art, man faßte dergleichen Pretiosen zu allem möglichen Gebrauch, und, wer könnte das glauben? — es gab Wollüstlinge, welche weichlich genug waren, um die Schwere jener Arten von Pretiosen während des Sommers nicht ertragen zu können.

Iuve-

Juvenal. Sat. I. v. 28. Man mußte deren für die verschiedenen Jahreszeiten leichtere und schwerere machen.

Hatten weniger reiche Personen nicht die Mittel, sich Edelsteine zu schaffen, so ließen sie Stücken von colorierten, gravierten, oder von einer schönen Gravur abgeformten Glase in ihre Ringe fassen; und man siehet in mehrern Cabinetten noch heut zu Tage solche antike Glasabgüsse, deren einige die Stelle verlohren gegangener, vortrefflicher antiker Gravuren vertreten.

Ihre Ringe, ihre Geschmeide, ihre geschnittenen Steine dienten zur Versiegelung alles dessen, was ihnen das Theuerste, das Liebste war, vorzüglich aber ihrer Briefe oder Schreibtafeln. Diese Gewohnheit ging von Jahrhundert zu Jahrhundert, und kam bis auf uns, ohne fast irgend eine Veränderung erlitten zu haben. Sie bestehet noch in ganz Europa und erstrecket sich bis zu den Morgenländern; und diese Gewohnheit ist es, welche die Völker jener Gegenden, die sich sonst so wenig um die Künste bekümmern, in die Nothwendigkeit setzte, die Kunst der Gravur in Edelsteine zu treiben, damit sie Petschafte zu ihrem Gebrauche haben.

Da alle Bürger, oder wenigstens die Häupter jeder Familie einen Siegelring eigenthümlich besitzen mußten, so war es einem Graveur nicht erlaubt, das nämliche Siegel zugleich für zwei verschiedene Personen zu machen. Die Geschichte hat uns die Sujets der meisten jener Siegel beschrieben. Julius Cäsar hatte auf das seinige das Bild der Venus mit einem Blitz bewaffnet schneiden lassen; eine Gravur, deren Copieen sich bis ins Unendliche vervielfältiget haben. Der berühmte Dioskorides hatte das des Augustus gegraben. Das Siegel des Pompejus stellte einen Löwen, der ein Schwert hielt, dar. Apollo und Marsias waren auf dem Siegel des Nero vorgestellt. Scipio Africanus ließ auf dem seinigen das Portrait des von ihm überwundenen Syphax darstellen.

Die ersten Christen, welche unter den Griechen und Römern lebten, hatten zum Zeichen des Dankes Siegel, auf welchen das Monogramm Jesu Christi, eine Taube, ein Fisch,

ein

ein Anker, eine Leier, der Nachen des H. Petrus, und andere ähnliche Symbole graviert waren.

Der Luxus und die Asiatische Weichlichkeit, welche mit der Eroberung von Asien unter den Römern wuchsen, setzten der Menge und dem Gebrauche der geschnittenen Steine nun weiter keine Grenzen. Sie glaubten ihre Kleidungen damit bereichern, und dadurch die Kostbarkeit und Pracht derselben erhöhen zu müssen. Die Römischen Damen trugen sie in ihrem Kopfputz; die Armbänder, die Agraffen, die Gürtel, die Säume der Roben wurden oft verschwenderisch damit besäet. Der Kaiser Heliogabalus trieb es darin so weit, daß er auf seine Schuhe geschnittene Steine von unschätzbarem Werthe setzen ließ, und die, deren er sich Einmal bedienet hatte, nicht wieder anziehen wollte. Lamprid. in vita Eliogab. c. 23.

Es gab unter ihnen ohne Zweifel geschnittene Steine, welche blos zum Schmuck gemacht waren, für solche kann man jene Smaragden, Saphirs, Topasen, Amethisten, Granaten, und überhaupt alle andere farbige Edelsteine halten, auf deren Oberflächen sich Eingrabungen (gravures en creux) befanden, deren Oberfläche aber, anstatt flach zu seyn, conver war, und machte, daß man den Stein eine Zwockenkoppe (cabochon) nannte. Unter eben diese Klasse muß man alle diejenigen geschnittenen Steine rechnen, welche eine gewisse Größe überschreiten, und welche, da sie nie in Ringen getragen wurden, bloß zum Schmuck gearbeitet zu seyn scheinen, oder auch, um die Liebhaberei einiger Personen von Geschmack zu befriedigen.

Es ist keinem Zweifel unterworfen, daß die in Relief geschnittenen Steine, oder das, was wir Cameen nennen, nicht auch zu den Bekleidungen gebraucht worden seien, deren Reichthum und Glanz sie zu erhöhen geschickt waren.

Als sich das Christenthum auf den Ruinen des Heidenthumes gegründet hatte, änderte das Universum sein Ansehen, und stellte ein neues Schauspiel dar. Die alten Gewohnheiten wurden großen Theils aufgegeben, und man hörte folglich auch

auch auf, sich der geschnittenen Steine zu dem und jenem Gebrauche zu bedienen, den man bis jetzt von ihnen gemacht hatte. Von nun an dienten sie zu weiter nichts, als zum Siegeln. Als aber die Barbarei ganz Europa überschwemmte, siegelte man nicht mehr mit geschnittenen Steinen; man dachte noch weniger daran, sie in Ringen zu tragen, und war nur allzuweit entfernt, den Werth derselben einzusehen. Sie wurden verstreut; mehrere gingen wieder in den Schooß der Erde, um in einem aufgeklärteren und sie zu besitzen würdigerem Jahrhundert aus ihr wieder hervorzugehen; andere wurden zur Verzierung von Kopfeln und andern Gold- und Silberwerken zum Gebrauch der Kirchen verwendet; denn dieß war der herrschende Geschmack. Man verwandte die meisten Kosten an Reliquienkästchen, und bereicherte die Altäre mit einer noch größern Menge von geschnittenen Steinen.

Mehrere jener antiken unschätzbaren Gravuren, welche die Kaiser des Orients aus Rom mitgenommen hatten, blieben an dem Orte, wohin sie gebracht worden waren, und kamen nur darum wieder in den Occident, um daselbst ihren Platz in den Capellen zu nehmen, und den Reliquien gleichgeachtet zu werden. Die Venetianer füllten mit ihnen den berühmten Schatz der Kirche des heiligen Marcus, und die Franzosen brachten während der Kreuzzüge deren mehrere nach Frankreich. Seit sehr langer Zeit wurden der schöne Kopf der Julia, der Tochter des Titus, und mehrere Gravuren, welche profane Gegenstände darstellen, in dem Schatze der Abtei Saint-Denys, mit Reliquien verwechselt.

Man kann ohne Zweifel eine so große Ignoranz jener barbarischen Jahrhunderte nicht entschuldigen, und dennoch ist es nur jener gänzliche Mangel an Kenntnissen, dem wir die Erhaltung einer unendlichen Menge kostbarer Stücke von antiken Gravuren zu verdanken haben, die sonst der Gefahr unterworfen gewesen seyn würden, nicht bis auf uns zu kommen. Denn wenn die, welche in jenen barbarischen Jahrhunderten lebten, etwas mehr Kenntnisse besessen hätten, würde eben der Eifer für die Religion, welcher machte, daß sie allen Arten

von

von geschnittenen Steinen nachsuchten, um die Altäre und Reliquien mit ihnen zu schmücken, auch gemacht haben, daß sie alle diejenigen, welche Bezug auf das Heidenthum hatten, weggeworfen, oder wohl gar vernichtet hätten.

Man fühlet, wie groß dieser Verlust gewesen seyn würde, wenn man über den Nutzen nachdenkt, den man aus geschnittenen Steinen ziehen kann. Ich rede nicht von den vorgeblichen geheimen Kräften, die man ihnen zuschrieb; es ist hier nicht der Ort, sich bei diesen albernen Ideen aufzuhalten; ich maße mir auch nicht an, hier den Werth und die Schönheit der Materie in helleres Licht zu setzen, sondern spreche bloß von dem Vergnügen, das die Darstellungen, welche die Kunst in sie zu legen wußte, dem Geiste gewährt.

Diese kostbaren Ueberbleibsel des Alterthums sind die Quelle einer unendlichen Menge von Kenntnissen; sie vervollkommnen den Geschmack, und versehen die Einbildungskraft mit den edelsten, schönsten und erhabensten Ideen. Hannibal Carraccio entlehnte von zwei antiken geschnittenen Steinen die Gedanken zweier seiner schönsten Gemälde im Cabinet des Pallastes Farnese zu Rom. Der Hercules, welcher den Himmel trägt, ist eine Nachahmung von einer antiken Gravur, welche der König besitzt.

Obgleich die geschnittenen Steine keine so erhabenen und bewunderungswürdigen Werke sind, als die Produkte der alten Bildner, so haben sie doch vor den Basreliefs und Statüen einige Vorzüge. Diese Vorzüge entspringen aus der Materie der geschnittenen Steine und aus der Natur der Arbeit selbst. Da die Materie sehr hart und die Arbeit tiefliegend ist, (wir sprechen hier nur von Gravuren en creux) so kann das Werk nicht bestoßen werden, so kann es keine Krelle bekommen, und ist zugleich vor einer unendlichen Menge anderer Zufälle sicher, welche die großen Stücke der Bildnerei in Marmor nur allzuoft erfahren haben.

Da nichts so angenehm ist, als treue Porträts berühmter Männer von Griechenland und Rom zu haben, so sind es auch die geschnittenen Steine, in welchen man sie

findet,

Digitized by Google

findet, wo man sich mit der gröſsesten Gewiſsheit von der Wahrheit der Aehnlichkeit überzeugen kann. In ihnen wurde durch das Alterthum kein Zug verändert, durch Reiben nicht verwischt, wie in Medaillen und Marmorn. Auch ist es sehr tröstend, sich vorstellen zu können, daſs sich jene Statüen und Gruppen, welche ehedem die Bewunderung von Athen und Rom waren, und jetzt Gegenstände unseres gerechten Bedauerns sind, auf den geschnittenen Steinen wieder finden. Dieſs ist mit nichten eine leere Vermuthung; man hat auf unbezweifelt antiken geschnittenen Steinen die Darstellungen mehrerer schönen Griechischen Statüen, welche noch vorhanden sind. Ohne aus dem Cabinet des Königes von Frankreich zu gehen, kann man daselbst die Statüe des Farnesischen Herkules, eins von den Pferden des Monte-Cavallo und die Gruppe Laokoon auf Carniolen sehen.

Auſser allen diesen Vorzügen, die wir so eben den geschnittenen Steinen zugesprochen haben, besitzen sie noch einen mit allen andern Denkmälern des Alterthums gemein, nämlich den, daſs sie uns über mehrere wichtige Punkte der Mythologie, der Geschichte, und der alten Sitten und Gewohnheiten Aufklärung geben. Wenn es möglich wäre, alle geschnittenen Steine, welche hie und da zerstreuet sind, in Eine Sammlung zu bringen, so könnte man sich schmeicheln, in ihr eine ziemlich vollständige Suite von Porträts von groſsen Männern und von Gottheiten des Heidenthums zu haben, welche fast alle durch besondere Attribute, die Bezug auf ihre Verehrung haben, charakterisieret sind. Wie viel verschiedene Opfergebräuche, wie viel verschiedene Feste, Spiele und Schauspiele würde man da sehen, welche deſswegen noch interessanter sind, weil uns die alten Schriftsteller in den Stand setzen, sie vermittelst der Schilderungen, welche sie uns davon hinterlaſsen haben, zu verstehen!

Jener schöne geschnittene Stein, im Cabinet der verewigten Madame von Frankreich, auf welchem Theseus dargestellet ist, wie er den Stein aufhebt, unter welchem die Beweise seiner Geburth verborgen lagen; jener andere, in dem

Cabinet

Cabinet des Königs, wo der gefangene Jugurtha von Sylla befreiet wird, werden sie nicht selbst dadurch zu schätzbaren Denkmälern, daß sie dem Zeugnisse des Plutarch eine neue Stärke geben, welcher diese Lebensumstände jener beiden grossen Feldherren erzählt. (Leben des Theseus und Marius.)

Man muß indeß bekennen, daß aus jenem Ueberfluß an Materie, eine unübersteigliche Hinderniß entstehen könnte, dem größesten Theil der geschnittenen Steine zu erklären. Aber obgleich Erklärungen der Art nie zur Gewißheit werden können, ob wir gleich über Denkmäler der Art, welche wir besitzen, oft nichts als Muthmaßungen haben, so leiten doch selbst diese Muthmaßungen nicht selten zu gleich nützlichen und angenehmen Aufklärungen.

Der Fall des Römischen Reiches zog den Verfall der schönen Künste nach sich. Sie wurden sehr lange Zeit vernachlässiget, oder doch wenigstens von Menschen ausgeübt, welche nichts, als den bloßen Mechanismus ihrer Kunst kannten; und sie erhoben sich nicht eher wieder, als gegen die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts. Jetzt erschienen die Malerei und Bildnerei in Italien wieder in ihrem ersten Glanze, und man fing daselbst wieder an, mit Geschmack sowohl en Creux als en Relief zu gravieren. Der berühmte Lorenzo von Medicis, der Prächtige und der Vater der Wissenschaften genannt, war der vorzüglichste und eifrigste Beförderer dieser Wiederaufiebung der Gravur in Edelsteine. Da er eine vorzügliche Liebe für alles dasjenige hatte, was den Namen Antike führte, so hatte er außer den alten Handschriften, den Bronzen und Marmorn, auch eine kostbare Sammlung geschnittener Steine gemacht, die er entweder aus Griechenland und Asien gezogen, oder in seinem eigenen Lande gesammelt hatte. Die Betrachtung dieser schönen Sachen, welche er eben so sehr des Vergnügens wegen, sie andern mitzutheilen, als ihrer zu genießen besaß, belebte einige Künstler, welche sich der Gravur widmeten. Um ihren Eifer zu vermehren, vertheilte er selbst Werke unter sie. Man lieset auf mehrern Steinen, welche er

grabie-

graviren ließ oder besaß, den Namen dieses großen Beschützers der Künste.

Jetzt erschien zu Florenz **Johann**, dem man deßwegen den Beinamen **delle Corniuolle** gab, weil ihm die Gravuren Creux auf Carniole am besten glückte, und zu Milano sahe man den **Domenico, de' Cama** genannt, weil er sehr schöne Cameen machte. Diese geschickten Männer zogen Schüler, und hatten bald eine Menge Nachahmer. **Vasari** nennet mehrere derselben, unter welchen ich nur diejenigen anführen werde, welche sich die größeste Achtung erwarben: **Johann Bernardi von Castel-Bologneſe, Matteo del Nasaro**; dieser letztere brachte einen großen Theil seines Lebens in Frankreich im Dienste Franz I. zu: **Johann Jakob Caraglio von Verona**, der in der Kupferstecherkunst nicht weniger glücklich war; **Valerio Belli von Vicenza**, bekannter unter dem Namen **Valerio Vicentini; Ludewig Anichini** und **Alexander Cesari**, mit dem Beinamen **der Grieche**. Die Kunstliebhaber bewahren in ihren Cabinetten Werke dieser neuern Steinschneider auf, und man bewundert nicht ohne Ursache die Schönheit ihrer Arbeit. Indeß muß man weder jene erste Feinheit des Gedankens, noch jene außerordentliche Bestimmtheit der Zeichnung, welche den Charakter der schönen Antike ausmachen, bei ihnen suchen; das Schönste, was sie lieferten, ist nichts, als sehr mittelmäßig, wenn man es mit den vortreflichen Produkten Griechenlands vergleicht.

Ueber die Materie, in welche man graviert.

Die alten Gravörs, welchen in diesem Stück alle neuern folgten, scheinen keinen einzigen von den **edleren**, ja sogar keinen von den **köstlichen Steinen** ausgenommen zu haben, um sich derselben zur Materie ihrer Arbeiten zu bedienen, im Falle nämlich, daß sich diese **Steine** durch sich selbst nicht so sehr empfahlen, daß man ihren Werth einigermaßen vermindert haben würde, wenn man sie mit einer fremden Arbeit

über-

überladen, und ihnen dadurch einen neuen Werth hätte geben wollen. Noch heut zu Tage hat man vor ähnlichen Steinen dieselbe Achtung. Uebrigens findet man täglich Gravuren auf Amethyste, Saphire, Topasen, Chrysolithe, gelbgrüne Smaragde, Hyacinthen und Granaten. Man sieht ihrer auf Beryllen oder Aquamarinen, auf Smaragd- und Amethystmutter, auf Türkissen, Malachiten, Carniolen, Chalcedoniern und Agaten. Jaspisse, von rother, gelber, grüner und verschiedenen andern Farben, und vorzüglich die blutrothen Jaspisse, der olivenfarbige Edelstein (le jade, diaspro melochite), besondere kleine Steine, Stücken vom Lapislazzuli, Tafeln von Felscrystall, dienten auch zur Materie für die Gravur, und sogar dienten ziemlich schöne Smaragden und Rubinen zu diesem Behuf. Aber unter allen Edelsteinen sind die Agate und Carnole oder Sardoniche diejenigen, deren man sich am liebsten für die Gravur en Creux bediente, indeß man die verschiedenen Arten der Agat-Onyxe für die Reliefs aufgehoben zu haben scheint.

Der Mannigfaltigkeit der Farben, mit welchen die Natur die Agate schmückte, verdanken wir jene schönen Cameen, deren mannigfaltige Tinten das Werk des Pinsels zu seyn scheinen, und welche Cameen fast durchgängig Produkte unserer neuern Gravörs sind.

Wir dürfen hier jene besonderen Gravuren, welche mit in die Reihe geschnittener Steine gesetzt werden können, nicht mit Stillschweigen übergehen. Dieß sind Agate oder andere Edelsteine, auf welchen in Gold ciselierte Köpfe oder Figuren in Basrelief angebracht und incrustiert sind, so daß sie, die Verschiedenheit der Materie abgerechnet, beinahe dieselbe Wirkung thun, als wirkliche Cameen. Eine Camee der Art siehet man zu Florenz; sie gehörte der Churfürstin von Pfalz, Anna Maria Luise von Medicis. Diese schöne Gravur muß sich in dem Cabinet des Großherzogs finden; sie stellet vielleicht den Apoll, als Besieger des Drachen Python dar. Eine Abbildung davon findet man in dem Musaeum Florentinum, T. 1. tab. 66. n. 1. Im Jahr 1749 vertheilte ein

Italiä-

Italiäner mehrere auf eine ähnliche Weise incruſtierten Steine zu Paris; und da er eine beträchtliche Anzahl derſelben hatte, und ſie allzugut erhalten waren, um nicht verdächtig zu ſeyn, überzeugten ſich die Kenner, daß es moderne Stücke wären.

Der Diamant, der einzige koſtbare Stein, auf den man noch nicht verſucht hatte zu gravieren, blieb es auch in den letztverfloſſenen Jahrhunderten nicht mehr. Es iſt zwar wahr, daß der Venetianer **Andreas Cornaro** im Jahre 1723 einen Kopf des Nero in einen Diamant gegraben, ankündigte, und um den Preis dieſes geſchnittenen Steines zu erhöhen, welchen er zwölftauſend Zechinen ſchätzte, verſicherte, er ſei antik. Aber man kann an dem Gegentheil faſt nicht zweifeln, und ſein Diamant war vielleicht ein Werk des Conſtanzi, welcher lange Zeit zu Rom mit Auszeichnung arbeitete.

Als **Clemens Birago** von Milano, welchen Philipp II. nach Spanien zog, und welcher ſich 1564 zu Madrid befand, einen Verſuch machte, in Diamant zu gravieren, hatte noch niemand dieſelbe Operation gewagt. Dieſer berühmte Künſtler grub daſelbſt für den unglücklichen Don Carlos das Porträt dieſes jungen Prinzen, und auf ſein Siegel, welches gleichfalls ein Diamant war, das Wappen der Spaniſchen Monarchie. Man zeigte zu Paris einen Diamant, auf welchen das Wappen von Frankreich graviert oder vielmehr gekratzet war. Man ſagt, in dem Schatze der Königin von Ungarn zu Wien ſei ein ähnlicher Stein vorhanden, und das Siegel Friedrich Willhelms I. Königs von Preuſſen (geſtorben 1740) ſei gleichfalls in einen Diamant graviert.

Uebrigens können dieſe Gravuren weder ſehr tief, noch ſehr ausgeführt, noch endlich in vollkommene Diamante gravieret ſeyn. Setzen wir noch hinzu, daß man oft Gravuren zeigt, von welchen man ſagt, ſie ſeien in Diamanten geſchnitten, und die es in der That nur in weiſſe Saphire ſind.

Von dem Unterschiede zwischen antiken und modernen Steinen.

Da man viele Betrügereien und listige Kunstgriffe anwendet, in Ansehung der geschnittenen Steine zu täuschen, so fragt sich, ob es keine Mittel gebe, einen antiken Stein von einem modernen, die Originale von Copieen zu unterscheiden. Verschiedene Liebhaber haben sich hierüber Regeln gemacht, welche mitgetheilet zu werden verdienen, so unzuverlässig sie auch sind.

Sie fangen damit an, daß sie die Art des Steines untersuchen; wenn dieser Stein orientalisch, in Ansehung seiner Qualität vollkommen, wenn es irgend ein Edelstein ist, dessen Bruch verloren gegangen ist, wie z. B. die Carniole des alten Felsens; wenn die Politur desselben sehr schön, ganz gleich und sehr glänzend ist, so sind dieses nach ihrer Meinung Beweise von dem Alterthum einer Gravur. Es ist ausgemacht, daß die Untersuchung der Qualität und der schönen Politur eines geschnittenen Steines keine gleichgültigen Dinge sind; aber wir haben unsere Gravörs mehr als Einmal schlechte ältere Gravuren abschleifen, Antiken retuschieren, und der Politur eine große Gleichheit und Glätte geben gesehen, um dadurch die Kenner desto besser zu betrügen. Ueberdieß wär es vielleicht ein noch zuverlässigerer Beweis des Alterthumes eines geschnittenen Steines, wenn die Oberfläche desselben durch Krelle an der Politur verlohren hätte; denn die Alten gravierten für den Gebrauch, und jeder Stein, der gebrauchet worden ist, muß Spuren davon erhalten haben *).

Die Liebhaber oder Sammler glauben ferner auch ganz gewiß und untrüglich zu erkennen, ob die tiefeingegrabenen Inschriften an den Steinen ächt oder nachgemacht sind, und zwar

*) Dieses Mittel, das Alterthum eines Steines zu erkennen, kann nicht angenommen werden. Die Härte der Edelsteine sichert die Politur derselben gegen einen sehr langen Gebrauch. Dieß beweisen diejenigen, die ganz gewiß antik, wahrscheinlich gebrauchet worden, nachher unter der Erde verlohren gegangen sind, und selbst mehrere Zufälle erfahren haben.

Digitized by Google

zwar vermittelst der Regelmäßigkeit und Proportion der Buchstaben, und vermittelst der Feinheit ihrer Füße; aber Bemerkungen der Art haben wenig Gewißheit. Jeder Gravör, der sich die Mühe nehmen will und eine feste und geschickte Hand hat, wird es so weit bringen, Buchstaben zu zeichnen, welche so ganz denen der Alten ähnlich sind, selbst diejenigen nicht ausgenommen, welche durch lauter Punkte gebildet wurden, daß sie die feinsten Kenner mit denen der Alten verwechseln werden, und dieses Stratagem, auf welches man in Italien verfiel, um gewisser Kauflustiger zu spotten, die eine blinde Vorliebe gleichsam mit der Muttermilch eingesogen hatten, gelang nur allzu wohl. Sie haben selbst wirklich antike geschnittene Steine dadurch verdorben, daß sie ihnen falsche Inschriften gaben, und dieß führen sie mit desto größerer Sicherheit aus, je leichter es ihnen jetzt ist, dadurch zu betrügen. Wer könnte daher dafür stehen, daß nicht mehrere jener Namen von Künstlern, welche wir auf geschnittenen Steinen und selbst auf sehr schönen Gravuren lasen, in spätern Jahrhunderten darauf gesetzet worden sind, vorzüglich seitdem Gori bemerken gemacht hat, daß der Griechisch geschriebene Name Kleomenes, den man am Fußgestelle der Mediceischen Venus findet, eine falsche Inschrift ist?

Es ist auch nichts schwerer, diejenigen Cirkel und Einfassungen in Form einer Schnur noch auf die geschnittenen Steine zu setzen, welche nach Gori's Meinung die Hetrurischen Steine charakterisieren, und ein zuverlässiges Zeichen sind, woran man sie erkennt.

Andere Liebhaber geben vor, die Alten hätten auf keine andere Steine graviert, als auf runde oder ovale; und tragen kein Bedenken zu sagen, die Gravur sei modern, wenn man ihnen Steine von einer andern Form, als etwa viereckige oder überhaupt eckige zeigt, welches nicht immer wahr ist.

So groß auch die Nachlässigkeiten sind, welche sich die Künstler, was die Beiwerke betrift, mitten unter den größesten Schönheiten zu Schulden kommen ließen, so dürfen sie

uns doch nicht verleiten, zu urtheilen, daß die Gravur nicht antik sei *): man könnte vielleicht ganz das Gegentheil daraus schließen, daß nämlich die neuern Graduren in allen Theilen gleich fleißig gearbeitet sind, indeß die alten sehr oft den Fehler haben, den wir so eben bemerkten. Man kann das Palladium, von Dioskorides graviert, als Beispiel anführen; Diomedes, welcher die Hauptfigur ausmacht, vereiniget alle Vollkommenheiten in sich, indeß alles Uebrige so wenig fleißig gearbeitet ist, daß es kaum mittelmäßige Arbeiter gut heißen würden. Hatte dieser geschickte Künstler die Absicht, die Vortreflichkeit seines Produktes durch diesen Contrast desto besser ans Licht zu stellen, oder fürchtete er, das Auge möchte sich zu sehr bei unwesentlichen, fremden Gegenständen aufhalten, und sich nicht genug mit der Hauptsaar beschäftigen?

Aber ein geschnittener Stein in seiner alten Einfassung, ein anderer, von dem man so genau wüßte, daß man nicht daran zweifeln könnte, er sei unweit der Oeffnung eines Grabes oder unter altem Schutt gefunden worden, welcher niemals aufgegraben worden ist, würde für eine Antike gehalten zu werden verdienen. Es scheinet auch, daß man einen geschnittenen Stein, welcher uns aus denjenigen Ländern gebracht würde, in welchen sich die Künste seit ihrem Falle nicht wieder erheben, nicht weniger schätzen müsse; geschnittene Steine z. B. welche aus den Morgenländern kommen, sind keiner Verderbung durch ungeschickte Arbeiter ausgesetzt, wie diejenigen, welche man in Europa entdeckt; endlich muß ein geschnittener Stein, außer der Gewißheit seines Alterthumes, wirklich schön seyn, um die Hochschätzung der Liebhaber zu verdienen. Wir machen also den Schluß, daß die Kenntniß der Zeichnung, verbunden mit der des Styles und der Arbeit, das einzige Mittel ist, seinen Geschmack zu bilden, und in den Künsten, besonders aber in der Kenntniß des Verdien-

*) Dieses Urtheil sollte man selbst dann nicht fällen, wenn auch das ganze Werk schlecht wäre, denn es giebt sehr schlechte Antiken aller Art: aber man kennt sie auch an der Arbeit, an dem Styl, an dem Charakter der Schule.

Digitized by Google

dienstes geschnittener sowohl antiker als moderner Steine ein guter Richter zu werden.

Von berühmten Gravörs in Edelsteinen.

Der Geschichte der Künste scheinet etwas zu fehlen, wenn sie nicht von der der Künstler begleitet ist, welche sich in ihnen auszeichneten. Dieser Umstand veranlaßte den Vasari, Vettori und Mariette das Leben jener berühmten Künstler zu schreiben. Für uns wird es genug seyn, die Namen der vorzüglichsten unter denen anzuzeigen, welche seit der Wiedergeburt der Künste erschienen.

Die ganze Welt weiß, daß der Verfall des guten Geschmackes kurze Zeit auf den Verfall des Römischen Reiches folgte *); grobe und unwissende Arbeiter nahmen den Platz großer Meister ein, und schienen nur darauf hinzuarbeiten, den gänzlichen Ruin der Künste zu beschleunigen. Indeß machten sie sich selbst in denjenigen Zeiten, in welchen sie sich mit so großen Schritten von der Vollkommenheit entfernten, ohne daß man darauf Rücksicht nahm, der Nachkommenschaft nützlich und selbst nothwendig. Indem sie gut oder schlecht zu arbeiten fortfuhren, pflanzten sie die Handgriffe der Alten fort; Handgriffe, deren Verlust ohne das unvermeidlich war, und auf die man vielleicht nicht wieder kommen konnte. Es ist daher ein Glück, daß die Kunst der Gravur in Edelsteine keine Unterbrechung litt, und daß eine ununterbrochene Folge von Gravörs Statt fand, von denen einer den andern unterrichtete, und die sich auf diese Weise einander so zu sagen die Werkzeuge in die Hand gaben, ohne welches diese Kunst nicht fortgetrieben werden konnte.

Die-

*) Um sich hierüber bestimmter auszudrücken, hätte anstatt des Römischen Reiches der Römischen Republik gesagt werden müssen, ohnerachtet es zu den Zeiten der Kaiser noch geschickte Künstler gab. Man siehet sogar im Allgemeinen, daß die Künste in den letztern Jahrhunderten der Republik von dem alten Glanze verlohren hatten, der ihnen in den schönen Jahrhunderten Griechenlands eigen war.

Digitized by Google

Diejenigen von ihnen, welche im funfzehnten Jahrhunderte Griechenland verließen und in Italien eine Freistatt vor der Tyrannei der Türken, ihrer neuen Herren, suchten, machten daselbst zum erstenmal einige Werke erscheinen, welche etwas weniger unförmlich waren, als die Gravuren, die man daselbst täglich machte, und zum Vorspiel der sich vorbereitenden Erneuerung der Künste dienten. Die Pontificate Martins V. und Pauls II. waren die Zeugen jener ersten Versuche. Aber Lorenzo von Medicis, der erleuchteteste Beschützer, welchen die Künste fanden, war der Hauptbeweger der großen Veränderung, welche die Gravur erfuhr. Seine Leidenschaft für geschnittene Steine und für Cameen machte, daß er, wie ich bereits angemerket habe, die beßten Gravörs suchte; er versammelte sie um sich, und die Kunst der Gravur in Edelsteine erhielt ein neues Leben.

Johann delle Carniuole wurde als der Wiederhersteller der Gravur en Creux der Edelsteine, und Dominicus de' Camei als der Wiederhersteller der Gravur in Relief betrachtet. Peter Maria de Pescia und Michelino übertrafen bald jene beiden Künstler. Die Kunst der Gravur in Edelsteine verbreitete sich plözlich über alle Theile von Italien. Indeß war es dem Johann Bernardi, zu Castel-Bolognese, einer Stadt in Romanien gebohren, aufbehalten, den neuern Gravörs zu lehren, wie sie sich zu würdigen Nachahmern der Gravörs des Alterthums machen könnten. Unter andern Werken dieses berühmten Künstlers rühmet man seinen Titius sehr, dem ein Geier das Herz zerreißt, nach einer Zeichnung von Michel Angelo graviert; er starb mit Ehr' und Gütern gesegnet im Jahr 1555. Um diese Zeit hatte Franz I. den berühmten Matthias del Nasaro nach Frankreich gezogen, welcher sich daselbst damit beschäftigte, Schüler zu bilden, welche fähig wären, die Kunst, die man durch ihn kennen gelernt hatte, in dem Königreiche fortzusetzen.

Zu derselben Zeit gravierten Ludewig Anichini, vorzüglich aber Alexander Cesari, mit dem Beinamen der Gric-

Grieche, in Rom mit allgemeinem Beifall alle Arten von Gegenſtänden in Edelſteine. Das Meiſterſtück dieſes letztern iſt eine Camee, welche den Kopf des Athenienſers Phocion darſtellt; damals verſchönerte Jacob de Trezzo das Eſcurial mit ſeinen Werken dieſer Art.

Als der Kaiſer Rudolph II. den Thron beſtieg, beſchützte er die Künſte, machte im ſiebzehnten Jahrhundert die der Gravur in Deutſchland blühen, und ſtellte vorzüglich Caſpar Leemann und Miſeroni an; aber keiner von dieſen Gravörs konnte eine Parallele mit Coldoré aushalten, welcher gegen das Ende des ſiebzehnten Jahrhunderts in Frankreich blühte, und bis unter der Regierung Ludewigs XIII. lebte. Indeß hat unter allen Franzöſiſchen Gravörs keiner den glänzenden Ruhm verdient, deſſen Flavius Sirlet bis an ſeinen Tod, der am 15. Auguſt 1737 erfolgte, zu Rom genoß. Es iſt kein neuerer Gravör bekannt, der ihm in Anſehung der Feinheit der Tuſche gleichkäme. Er gab uns die Darſtellungen im Kleinen der ſchönſten antiken Statüen, welche ſich zu Rom befinden; die Gruppe des Laokoon iſt ſein Meiſterſtück.

Am meiſten zeichnete ſich zuletzt in eben dieſer Stadt der Ritter Karl Conſtanzi aus; er gravierte für den König von Portugal eine Leda und einen Kopf des Antinous in Diamanten *).

Ich ſprach von denjenigen Gravörs nicht, welche England hervorbrachte, weil ſie meiſtentheils ſehr tief unter dem Mittelmäßigen blieben; jedoch muß man davon Karl Chriſtian Reiſen ausnehmen, welcher unter den Gravörs en Creux auf Edelſteine einen der erſten Plätze verdiente, und der einen gewiſſen Klaus, der 1739 ſtarb, hernach Smart und endlich Scaton zu Schülern hatte, welcher letztere in unſern Tagen der erſte Gravör in London war.

Aber wir haben Urſache, einen unſerer Franzöſiſchen Gravörs zu bedauern, der 1746 ſtarb, und der Nation Ehre mache-

*) Gegenwärtig genießt Herr Pikler in der Gravur der Cameen zu Rom eines großen Anſehens.

machte; ich spreche von Franz Julien Barier, ordentlichem Gravör des Königs in Edelsteine, einem Manne von Geschmack und Fleiß welcher in der einen und andern Art der Gravur Werke lieferte, die sein Ansehen sichern. Es fehlte ihm nichts, als eine vollkommnere Kenntniß der Zeichnung.

Herr Jacob Güay, sein Nachfolger, darf einen ähnlichen Vorwurf nicht fürchten; er zeichnet und modellieret gut. Er durchreisete zu seiner Vervollkommnung ganz Italien, und zog großen Nutzen von seinen Reisen. Er legte in einen Carniol vielen Geist, in welchem er den Triumph von Fontenoy, nach einer Zeichnung von Bouchardon, im Kleinen ausdrückte.

Ueber die Verfahrungsart der Gravur in Edelsteine.

Wenn man dasjenige mit Aufmerksamkeit untersucht, was Plinius von der Art und Weise in Edelsteine zu gravieren sagt, so wird man vollkommen überzeugt, daß die Alten keine andern Methoden kannten, als diejenigen, welche man noch heut zu Tage anwendet. Sie mußten sich, wie wir, eines Rades, und stählerner oder kupferner Werkzeuge bedienen, welche man scies und bouterolles nennt, und brauchten bei Gelegenheit gleichfalls die Spitze des Diamantes. Dieß bezeuget Plinius im 4. und 15. Kapitel des 37. Buchs förmlich. (In dem praktischen Wörterbuche der schönen Künste wird man die Manier in Edelsteine zu gravieren ausführlich aus einander gesetzet finden.)

Von nachgemachten geschnittenen Steinen.

Die außerordentliche Seltenheit kostbarer Steine, und der rege Eifer, mit welchem man sie in dem Alterthum suchte, erlaubte es nur reichen Personen, deren zu besitzen, und machte, daß man auf Mittel dachte, auch dem Verlangen derjenigen Genüge zu leisten, die kein Vermögen, aber doch nicht weniger

niger Verlangen besaßen, sich zu zeigen. Man bediente sich hierzu des Glases, man bearbeitete, verband es mit mehrern Metallen, ließ es durch verschiedene Grade des Feuers gehen, und erlangte dadurch so viel, daß fast kein einziger kostbarer Stein vorhanden war, dessen Farbe und Form man dieser Glascomposition nicht hätte geben können. In dem funfzehnten Jahrhundert erfand man dieses Geheimniß wieder, und setzte sich wieder in den Besitz der Kunst, jene **Pasten** oder nachgemachten Steine zu verfertigen, welche man Compositionen nennt. (Den nachgemachten Steinen der Alten, auf welchen in **Edelsteine** gravierte Sujets wiederhohlet waren, verdanket man die Erhaltung mehrerer derjenigen Sujets, deren geschnittene Edelsteine verlohren gegangen waren. Die nachgemachten Steine sind, den Werth der Materie ausgenommen, welche bei Liebhabern der alten Kunst wenig in Betrachtung gezogen wird, eben so kostbar, als die **Edelsteine** selbst, weil sie einen treuen Abdruck der Zusammensetzung gewähren, und folglich der beßten Copie weit vorzuziehen sind.)

Von den Schriftstellern über die geschnittenen Steine.

Es ist hier nur unsere Absicht, die vorzüglichsten Schriftsteller aus der so großen Anzahl derjenigen zu nennen, welche seit dem Plinius bis auf unsere Zeiten von den **geschnittenen Steinen** gehandelt haben. Liebhaber können sich an den so interessanten Theil des Buches von **Mariette** halten, welcher sich mit der daktyliographischen Bibliothek beschäftiget: eine so trockene Materie erhielt unter seinen Händen Annehmlichkeiten und Schönheiten, welche man anderwärts nicht findet.

Die Werke des **Aitochius, Longus, Kirchmann, Kornmann, Licetti** über die Ringe der Alten sind bekannt genug; sie wurden 1672 zu Leyden sämmtlich wieder aufgelegt. Das Buch des **Licetti**, 1645 zu Udina in Quart gedruckt, ist in Wahrheit nichts, als eine elende Compilation,

und

und kann ohne Ekel nicht geleſen werden; hingegen wird man mit dem des Cazalius über die Ringe und den Gebrauch derſelben ſehr zufrieden ſeyn.

Anton le Pois lieferte, Paris 1579 in 4. eine Abhandlung über die antiken Münzen und Gravuren, mit Kupfern, ein ſehr artiges, ſehr ſchön gedrucktes Buch, von einem Schriftſteller, der in Anſehung dieſer Materie zuerſt die Bahn brach. Dieſes geſchätzte Buch iſt nicht ſehr gemein; aber man muß Acht geben, ob S. 126 eine Figur des Gottes der Gärten vorhanden iſt, welche bei mehrern Exemplaren herausgeriſſen wurde.

Baudelot de Dorival gab ein Buch über die Nützlichkeit der Reiſen, Paris 1686 2 Bände in 12, und Rouen 1727 mit Kupfern heraus, ein nützliches, intereſſantes und unentbehrliches Buch.

Ueber Beſchreibungen von Sammlungen geſchnittener Steine.

Wir gehen zu den ſchönſten Sammlungen und Cabinetten von geſchnittenen Steinen über. Dieß ſind die berühmteſten, die in Italien herausgekommen ſind:

Agoſtino (*Leonardo*). Le gemme antiche figurate, colle annotazioni di Pietro Bellori, in Roma 1657 in 4. fig. zweiter Theil in Roma 1669 in 4. zweite Auflage, in Roma 1686, 2 vol. in 4. fig. Von Jacob Gronovius ins Lateiniſche überſetzt, Amſterdam 1685 2 Bände in 4. und zu Francker 1694 2 Bände in 4. mit Kupfern.

Dieſer Leonard Agoſtini, zu Boccheggiano in dem Staat Siena gebohren, war ein Kenner von feinem Geſchmack, und unter den Antiken grau geworden. Seine Sammlung iſt vortreflich, wie ſeine hiſtoriſche Abhandlung, welche zur Einleitung dient; er weiß das Nützliche mit dem Angenehmen, Geſchmack mit Gelehrſamkeit zu verbinden. Er hatte auch das Glück, einen geſchickten Zeichner und Kupferſtecher in der Perſon des Johann Baptiſta Galleſtrozzi von Florenz zu

zu finden. Die zweite Ausgabe, die in Ansehung der dabei beobachteten Ordnung und der Verbesserungen der Abhandlungen der ersten weit vorzuziehen ist, wird derselben in Rücksicht der Platten immer nachstehen. Es ist nicht unnütz, hierbei zu bemerken, daß die Exemplare bei dieser Ausgabe auf zweierlei Papier abgezogen worden sind; denn außer dem, daß die kleine sehr schlecht ist, ist auch der Abdruck der Platten dabei sehr nachläßig behandelt worden. Die Holländische Ausgabe hat sehr saubere, aber ohne Geschmack gestochene Platten.

De la Chausse, Romanum Musaeum etc. Romae 1690 in fol. Die zweite Ausgabe Romae 1707 in fol. Die dritte Ausgabe Romae 1746 in fol. Die Französische Uebersetzung, Amsterdam 1706 in fol. mit Kupfern.

Michel-Ange de la Chausse, von Paris, ein gelehrter Alterthumsforscher, war schon in seiner frühen Jugend nach Rom gegangen, und sein Charakter sowohl als sein Geschmack hatte ihn bestimmt, daselbst zu bleiben. Die Sammlung von Antiken, welcher er den Titel Musaeum Romanum gab, vereiniget die vorzüglichsten Alterthümer, welche sich zu der Zeit, als der Verfasser schrieb, in den Cabinetten von Rom befanden. Die Figuren werden von Erklärungen begleitet, welche eben so artig als belehrend sind. Nie wurde ein Werk besser aufgenommen, Grävius nahm es in seine große Sammlung von Römischen Alterthümern ganz auf. Es wurde ins Französische übersetzt, und 1706 zu Amsterdam gedruckt; aber der Originalausgabe folgte eine zweite, 1707 gleichfalls zu Rom, welche der ersten in jeder Rücksicht vorzuziehen, und von dem Verfasser selbst beträchtlich vermehret ist. Es erschien eine dritte Ausgabe, Rom 1746 in 2 Bänden in Folio, die weit schlechter als die zweite ist, und mit welcher der Buchhändler das Publikum nur in Irrthum zu leiten und das Vertrauen desselben zu mißbrauchen sucht.

Der erste Theil der Sammlung des de la Chausse enthält eine ziemlich zahlreiche Suite von antiken Gravuren, die fast alle ausgesuchte Stücke sind, wie sie das Publikum bis jetzt noch in keinem gedruckten Werke erhalten hatte.

De la Chausse gab auch 1700 zu Rom eine Sammlung von antiken geschnittenen Steinen in 4. mit seinen Anmerkungen heraus. Die Steine sind sehr gut gewählt; die Italiänisch geschriebenen Erklärungen sind scharfsinnig und voll von Gelehrsamkeit; die Platten, zweihundert an der Zahl, von Bartoli gestochen, stellen bloß die Umrisse dar.

Mulaeum Florentinum, cum observ. *Ant. Fr. Gori*, Florentiae 1731, 1732, 2 vol. in fol. maj. fig.

Wer kennet nicht den Werth dieser seltenen und unermeßlichen Sammlung? die beiden ersten, den geschnittenen Steinen gewidmeten Bände machen das schönste Cabinet hinlänglich bewundern, welches es in dieser Art von Reichthum in der Welt giebt. Der erste Band enthält mehr als achthundert Steine, welche hundert große Platten einnehmen; und der zweite vierhundert und achtzehn, wie in dem ersten Bande auf hundert Platten eingetheilt. Die Herausgeber fürchteten weder in Ansehung der Breite des Randes, noch der Größe und Dicke der Lettern, noch auch endlich in Rücksicht der Anordnung der Ueberschriften zu weit gehen zu können: die Dicke des Papiers entspricht der Größe desselben. Keine von den Verzierungen, mit welchen man Bücher von Wichtigkeit zu verschönern gewohnt ist, wurde bei diesem gespart. Mit einem Worte, es ist ein prächtiges Werk, und es erfüllte vollkommen die Erwartungen, die man sich von ihm machte. Dieses Buch kostet sehr viel, und, zu großem Unglück, hat die große Ueberschwemmung des Arno, welche gegen das Ende des 1740sten Jahres einen Theil der Auflage, welche in dem Pallast Corsini niedergelegt worden war, gänzlich verdarb, nicht dazu beigetragen, den Preis desselben herabzusetzen.

(Wenn der Verfasser dieses Artikels später geschrieben hätte, so würde er ohne Zweifel auch die Sammlung von geschnittenen Steinen des Herzogs von Orleans angezeigt haben, welche von Augustin von S. Aubin gezeichnet und gestochen, und mit gelehrten Beschreibungen des Abbé le Blond, von der Academie der Inschriften und schönen Wissenschaften, und des Abbé de la Chau herausgegeben wur-

wurde *). Er würde nicht weniger der Sammlung von geschnittenen Steinen des Herzogs von Marlborough, gezeichnet von Cipriani, einem geschickten Künstler, der in diesen letztern Jahren zu London starb, und gestochen von Bartolozzi, seinen gerechten Beifall nicht versagt haben. Er hätte endlich seine Leser auf die Werke des gelehrten Winkelmann verwiesen.)

Von Sammlungen von geschnittenen Steinen.

Das Alterthum stellet uns nicht nur Beispiele von Leidenschaften für geschnittene Steine dar; sondern es stellet uns auch zugleich die größesten und ausgezeichnetsten Genies im Staate dar, welche Sammlungen von ihnen anlegten. Welche Männer waren Cäsar und Pompejus! Sie liebten beide die geschnittenen Steine leidenschaftlich, und um zu beweisen, welchen Werth sie darauf setzten, wollten sie, daß das Publikum der Bewahrer ihrer Cabinette sei. Pompejus legte die geschnittenen Steine und alle andere köstliche Juwelen, welche er dem Mithridates abgenommen hatte, auf dem Capitol nieder, und Cäsar widmete diejenigen, welche er selbst mit unendlichen Kosten gesammelt hatte, dem Tempel der Venus Genitrix; denn ihm kam niemand an Pracht gleich, wenn es auf seltene und kostbare Dinge ankam. Marcellus, der Octavia Sohn und des Augustus Neffe, legte seine Sammlung von geschnittenen Steinen in dem Heiligthum des Tempels des Apoll auf dem Palatinischen Berge nieder. Marcus Scaurus, der Schwiegersohn des Sylla, ein wirklich Prachtliebender Mann, hatte zuerst ein ähnliches Cabinet zu Rom gesammelt. Er mußte sehr mächtig seyn, um damals solche Sammlungen zu unternehmen; der Preis schöner Steine war so erstaunend hoch gestiegen, daß sich bloße Privatpersonen schwerlich schmeicheln konnten, dahin zu gelangen. Ein sehr

*) Der erste Band der Description des principales pierres gravées du cabinet de M. le duc d' Orleans, in fol. erschien 1780, und der zweite 1784.

sehr beträchtliches Einkommen reichte kaum zum Ankauf eines einzigen kostbaren Steines zu. Niemals werden es unsere Liebhaber, so leidenschaftlich sie auch sind, hierin so weit treiben, als es die Alten thaten. Ich glaube nicht, daß man heut zu Tage Menschen finde, welche, wie der Senator Rotius, das Exil und selbst die Proscription der Beraubung eines schönen Ringes vorzögen.

Es ist jedoch wahr, daß die geschnittenen Steine seit der Wiederaufiebung der schönen Künste von allen cultivierten Nationen von Europa mit großem Eifer gesucht worden sind; und dieser Geschmack scheint sogar in unsern Tagen eine neue Stärke gewonnen zu haben. Es giebt fast keinen einzigen Fürsten, der es sich nicht zur Ehre rechne, eine Sammlung von geschnittenen Steinen zu besitzen. Die des Königes von Frankreich, und die des Römischen Kaisers sind beträchtlich. Die Sammlung des Herzogs von Orleans ist sehr schön *). Man rühmet in England die geschnittenen Steine, welche ehedem der Graf Arundel sammelte, und die gegenwärtig in den Händen der Mylady Germain sind; diejenigen, welche Mylord Rembrock gesammelt hatte, und die Sammlung, welche der Herzog von Devonshire machte, einer der berühmtesten Liebhaber dieses Jahrhunderts.

Nichts destoweniger ist Italien das Land, welches noch immer die meisten und prächtigsten Cabinette von geschnittenen Steinen hat. Dasjenige, welches von den Fürsten des Hauses Farnese zusammengebracht worden war, machte eine der vorzüglichsten Zierden des Cabinettes des Königes von Sicilien aus. Die Sammlung des Pallastes Barberini nimmt in dieser Art eine der ersten Stellen in Rom ein, welches, wie Florenz und Venedig, voll von Cabinetten von geschnittenen Steinen ist. Aber keine von allen diesen Sammlungen kommt derjenigen gleich, welche der Großherzog besaß, und welche die sonderbarste und vollständigste ist, die man bis jetzt sahe,

*) Gegenwärtig gehört diese schöne Sammlung der Kaiserin von Rußland, welche sie mit 450 tausend Livres bezahlte.

Digitized by Google

sahl, indem der Marquis Maffei versichert, daß sie gegen dreitausend geschnittene Steine umfasse. Man weiß, daß sich die merkwürdigsten derselben in dem Mulaeum Florentinum befinden. Auch muß man bekennen, daß sich die Völker von Italien an der Quelle schöner Dinge befinden. Machet man die Entdeckung irgend eines seltenen Denkmals, selbst derjenigen einer Stadt, Herkulanum's z. B.; so sind sie die ersten, welche dieser Entdeckung genießen. Sie können die Antike, die vor ihren Augen ist, beständig studieren; und da ihr Geschmack dadurch sicherer und feiner wird, als der unsrige, so haben sie auch im Allgemeinen für wahre Schönheiten der Werke der Kunst mehr Gefühl, als wir.

Von schönen geschnittenen Steinen.

Um in Ansehung der Arbeit ausgesuchte geschnittene Steine zu haben, muß man bis auf die Zeiten der Griechen zurückgehen. Sie sind es, welche in dieser Gattung in Ansehung der Zusammensetzung, der Richtigkeit der Zeichnung, des Ausdruckes, der Nachahmung, der Draperie, mit einem Worte in Ansehung aller Theile der Kunst sich vor allen andern auszeichneten. Ihre Geschicklichkeit in der Darstellung der Thiere ist noch größer, als die aller übrigen Nationen. Sie waren in ihren Modellen besser bedient, als wir, und machten durchaus nichts, ohne die Natur um Rath zu fragen. Was wir von ihren Werken in Ansehung der Gravur en Creux sagen, gilt eben so wohl von den geschnittenen Steinen in Relief, oder von den Cameen, diese beiden Arten der Gravur gingen bei den Griechen beständig gleichen Schritt. Die Hetrurier kamen ihnen nicht gleich, und die Römer, die keine Idee von der Schönheit hatten, standen ihnen in jeder Rücksicht nach. Ob sie gleich die geschnittenen Steine bis zur Ausschweifung liebten, und durch das Beispiel unter ihnen lebender Griechischen Gravörs unterstützet wurden, so hatten sie doch in dieser Art nur mittelmäßige Arbeiter von ihrer Nation, und die Natur war ihnen nicht günstig. In

Grie-

Griechenland machten die Künste diejenigen berühmt, welche sie mit Erfolg trieben: die Römer hingegen brauchten zu ihren Graduren nur Sclaven oder doch Menschen der niedrigsten Klasse *).

Von dem schönsten bekannten, geschnittenen Steine.

Der schönste geschnittene Stein, der aus den Händen der Griechen, und bis auf uns kam, ist wie mich dünkt der Carniol, der unter dem Namen des Siegelringes von Michel Angelo bekannt ist. Er ist das schönste Stück des Cabinettes des Königs von Frankreich, und vielleicht der ganzen Welt. Man sagt, nach dem Tode des Michel Angelo habe ihn ein Goldarbeiter von Bologna, Namens Augustin Tassi, besessen, und an die Frau eines Intendanten des Hauses Medicis verkauft. Bagarris, Aufseher über das Antiken-Cabinet Heinrichs III. kaufte ihn zu Anfange des letztern Jahrhunderts, von den Erben dieser Dame, welche von Nemours war, um achthundert Thaler. Lauthier, der Vater, besaß ihn nach dem Tode dieses Alterthumsforschers, und die Kinder dieses Lauthier verkauften ihn an Ludewig XIV.

(Der Carniol, den man das Siegel des Michel Angelo nennt, ist ohne Zweifel wegen seiner Arbeit von sehr großem Werth; die Größe der Zusammensetzung, welche er auf einem sehr kleinen Raum enthält, vermehrt noch das Auszeichnende desselben; aber es ist gewagt, wenn man behauptet, oder auch nur sagt, er sei der schönste unter allen antiken Steinen. Die Kleinheit der Gegenstände selbst, welche er enthält, scheinet diesem Urtheil zu widersprechen. So werden denn wahre Richter der Künste vielleicht denjenigen Steinen den Vor-

*) Hierbei muß bemerket werden, daß das schöne Zeitalter der Kunst in Griechenland schon vorüber war, als die Römer anfingen, sie auszuüben. Sie selbst cultivierten dieselbe auch wenig. Sie überließen sie freigelassenen Sclaven meistentheils Griechen von Geburt, die aber durch Sclaverei und Erniedrigung ausgeartet waren. Uebrigens ist es sehr wahrscheinlich, daß man mittelmäßige Werke der Griechen den Römern zuschreibt.

Digitized by Google

Vorzug geben, welche eine kleinere Anzahl von Figuren, auch wohl gar nur eine einzige Figur oder einen Kopf enthalten, und ihnen beſſer entwickelte Schönheiten, dargeſtellte und nicht bloß angedeutete Schönheiten darbiethen. Aber man muß an dem Siegelringe des Michel Angelo die Geſchicklichkeit und die Geduld des Künſtlers bewundern, und iſt erſtaunt zu ſehen, daß man zu einer Zeit, in welcher man noch keine Augengläſer kannte, an die Darſtellung ſo kleiner Gegenſtände denken konnte.

Von geſchnittenen Steinen des alten Rom.

Aus dem, was wir eben bemerket haben, ſcheint zu erhellen, daß die Römer eine Art von Unfähigkeit zur Cultur der Künſte hatten. Ich ſetze noch hinzu, daß ſie nicht die einzige Nation, welche weder große Maler noch große Bildner liefern konnte, ob ſie gleich die ſchönſten Kunſtwerke beſaß, und ſie, dem Anſcheine nach, mit Leidenſchaft liebte.

Ich habe nun nur noch ein einziges Wort über gewiſſe Gravuren in Cryſtall zu ſagen, welche die Neuern lieferten.

Ueber neuere Gravuren in Cryſtall.

Die neuern Gravörs gruben en creux in Tafeln von Cryſtall ziemlich große Anordnungen nach den Zeichnungen der Maler, und man faßte dieſe Gravuren nachher in Werke der Goldſchmiederei, um daſelbſt die Stelle von Basreliefs zu vertreten.

Im Vaſari kann man Beſchreibungen einer großen Menge jener Gravuren leſen, welche die Kreuze und Leuchter ſchmückten, die für Capellen oder kleine Juwelenkäſtchen beſtimmt waren. Valerio Vicentini hatte eine derſelben ausgeführt, welche ganz von Cryſtall war, und Gegenſtände aus der Leidensgeſchichte Jeſu darſtellte. Clemens VII. machte Franz I. bei der Zuſammenkunft, die er bei Gelegenheit der Vermählung der Catharina von Medicis, ſeiner Nichte, zu Marſeille mit dieſem Fürſten hatte, damit ein Geſchenk; dieſes Stück war, nach Vaſari, einzig in ſeiner Art, und von un-

schätzbarem Werth. (Artikel vom Ritter von Jancourt, in der alten Encyklopädie.)

Stellung.

Attitude *).

Stellung ist die Richtung der Glieder eines belebten Körpers. (position d'un corps animé.) Sie kann bleibend oder vorübergehend, absichtlich oder zufällig seyn.

Malerei und Skulptur fixiren die reißendesten Bewegungen, gleich der Meduse, welche durch ihren Blick diejenigen, auf die sie ihn warf, in ihren ungestümsten Bewegungen erstarren machte.

Die Malerei giebt also den unbeständigsten Wirkungen und Bewegungen, welche Leidenschaften auf belebte Körper hervorbringen können, Dauer und Unbeweglichkeit.

Das Genie des Artisten, seine Einbildungskraft, seine Beobachtungen, seine treue Erinnerung, seine durch Uebung und Fertigkeit gebildete Hand bewirken diesen Zauber. Aber die Vollkommenheit der Kunst fordert, daß eine wohl überdachte Wahl die Stellungen bestimme, welche der Maler in seinen Werken anbringt, und daß die Bewegung, welche er darstellt, vollkommen angemessen sei der Nüance von Leidenschaft oder Rührung, von welcher er die Figur beseelt annimmt.

Es ist nicht genug, daß Wuth aus den Augen Achilles funkle, da er bedrohet ist, seine Briseis zu verlieren; alle Züge müssen sie ausdrücken, die Bewegung der ganzen Figur, jedes Glied muß daran Theil nehmen. Indessen sieht man nicht selten Gemälde, wo nur einige Züge Wuth ankündigen, während übrigens das Blut sehr ruhig durch die Adern circulirt, und die Muskeln in einem ziemlich friedlichen Zustande sind.

Die

*) Das deutsche Wort Stellung scheint den Sinn des Franz. *Attitude* nicht zu erschöpfen; indessen ist es dasjenige, welches sich diesem am meisten nähert.

Die allgemeine Wirkung einer Leidenschaft auf alle Theile des Körpers, und die richtige Uebereinstimmung dieser Wirkung mit der Nüance von Leidenschaft, welche die darzustellende Figur haben soll, sind die großen Mittel, wodurch Pantomime und Malerei, zwei so sehr verwandte Künste, lebhafte und starke Rührungen hervorbringen können.

Wie erwünscht wären Beobachtungen in Beziehung auf diesen Gegenstand, verfaßt von einsichtsvollen Künstlern, und begleitet von Zeichnungen. Beschreibungen dieser Art, gebildet von Dichtern, sind nicht immer richtig, meistens beinahe unvollständig, so wie auch unsre Schauspieler uns keine gewissen, zuverläßigen Muster darbiethen.

Die meisten Schauspieler stellen uns die Leidenschaften ihrer Rollen dar, ohne sie selbst zu fühlen. Allein der Zuschauer eines Trauerspiels kann eben so wenig als der Betrachter eines historischen Gemäldes gerührt werden, wenn nicht die Aktors in dem erstern, und die Figuren des zweiten von der Leidenschaft ganz durchdrungen scheinen, welche sie beseelen soll. Oft geben sich die Zuschauer nicht genugsame Rechenschaft von dem, was zur Vollkommenheit des Ausdrucks in jeder Bewegung und jeder Stellung noch mangelt; sie sind gleichsam durch Instinkt erkaltet, und der Instinkt hat in dieser Hinsicht eine schnelle Sagacität, welcher das Räsonnement nicht gleichkommen kann.

Die Einheit, oder die Vollendung der Handlung in jeder Stellung ist in den Werken der Malerei, wie auf dem Theater, äußerst selten. Der Grund davon liegt meistens in der Uebertreibung. Die Einbildungskraft ist geneigt dazu, und die Menge gründlicher Kenntnisse und Bemerkungen, welche man sich erwerben muß, ist für die Mahlerei so groß, daß es scheint, als ob sie sich unter einander selbst schadeten, wenigstens, wenn die Natur dem Künstler nicht ganz ausgezeichnete Anlagen gegeben hat.

Das Wort **Stellung** bedeutet auch in der Malerei diejenige Position, welche der Portraitmaler annimmt, um diejenigen darzustellen, die er malt, oder welche diese sich zu

jenem Behufe selbst wählen. S. den Art. Portrait. Hier nur folgende Bemerkungen.

Zuweilen nimmt man das Wort Stellung im ironischen Sinne, weil die meisten Stellungen, welche besonders diejenigen wählen, die sich malen lassen, oder, welche zuweilen die Künstler selbst fordern, einen Zwang und eine Affektation verrathen, welche lächerlich oder abstoßend scheinen. (choquantes.)

Deßhalb unstreitig sagt man von einem Menschen, welcher in der Gesellschaft eine Stellung annimmt, welche Eitelkeit und Pretention voraussetzt: er befinde sich in Stellung, qu'il est en attitude.

Ein Mittel dieses Ridicul zu bestreiten ist eine gute Comödie: Hier giebt der Verfasser, indem er seine Personen die Sprache des Lächerlichen und der Thorheiten führen läßt, zugleich den Schauspielern, die sie vorstellen, Gelegenheit, die Bewegungen, Gesten und Attitüden nachzuahmen, welche damit verknüpft sind.

Ein Präservatif dagegen, welches in der Gewalt des Künstlers steht, wären witzige Suiten von Karricaturen, zum Gebrauch derjenigen, die ihr Portrait mit Anmaßung verfertigen lassen. Man würde darin Attitüden darstellen, welche nur ein wenig übertrieben werden dürfen, um auffallend lächerlich zu seyn.

Hier würde man den Wichtigen sehen, versunken in tiefe Meditation, gleichsam niedergedrückt von der Last der Gegenstände, mit denen er sich in seinem Portrait umgeben läßt; der Geniesüchtige würde erscheinen, in einer an Delirium gränzenden Erhitzung; der Empfindsame als ein weibischer Sybarit, der lustige Bruder als trunken, unbedeutende obrigkeitliche Personen in der Stellung der alleroberſten, Accisbediente in der Stellung von Ministern u. s. w.

Stellung des Modells.

Pose.

Das Modell stellen, poser le modèle, heißt, es in die Handlung versetzen, deren Studium man beabsichtigt. Seit ein fehlerhafter Geschmack an die Stelle der weisen Praktik großer Meister getreten ist, konventionelle Prinzipien an die Stelle der wahren Nachahmung der Natur, ist auch die Kunst, das Modell zu stellen, das Entgegengesetzte von dem geworden, was sie seyn sollte. Anstatt, nach dem Beispiele der Aeltern, sich zu bestreben, eine Handlung durch die wenigst mögliche Bewegung auszudrücken, hat man große Bewegungen gesucht, um selbst solche Handlungen darzustellen, welche nur sanfte Bewegungen erfordern. Die große Regel, welche die Meister ihren Zöglingen vorgeschrieben haben, ist die gewesen, ihren Figuren viel Bewegung zu ertheilen; die Zöglinge, aufgewachsen zu Meistern, haben die Uebertreibung der Bewegung als den schönsten Ausdruck der belebten Natur betrachtet. Kein Wunder, daß man, anstatt dem Modell eine leichte Situation zu geben, sich genöthigt gefunden hat, es zu kneten, wie die Skulptoren die Erde kneten, daß man es gezwungen hat, sich auf eine schmerzhafte Weise in den peinlichsten Lagen zu halten. Nach Studien weniger Jahre kannten die Zöglinge sehr gut alle Positionen, in welche die Henker Malefikanten stellen können, während ihnen keine von jenen genugsam bekannt war, in welcher die sich selbst überlassene Natur gefällt. Folge davon war, daß sie in ihre Werke legten, was sie gelernt hatten, ohne ihnen das Gepräg des Naiven und Natürlichen ertheilen zu können.

Was ist der wahre Zweck der Kunst? Nachahmung der Natur in denjenigen Positionen, welche für sie die gewöhnlichsten sind, und in der Entwickelung ihrer Schönheit. Die Manier, die Kunst zu lehren, suchte sich also so viel als möglich von dem wahren Zwecke der Kunst zu entfernen.

Wenn der Künstler, während seines Lebens ein oder zwei Male die Gelegenheit findet, übertriebene Bewegungen darzustellen.

stellen, Handlungen von außerordentlicher Heftigkeit, gesuchte Qualen, so wird er im Fall der Veranlassung die Studien derselben gewiß machen können, wenn er nur mit jenen weit schwerern Studien vertraut ist, denen der Natur in ihrer Schönheit.

Diejenigen, welche die letztern Ausstellungen von Gemälden unsrer jetzigen Meister gesehen haben, müssen zugestehen, daß unsre Schule auf den Weg der Wahrheit zurückgekehrt ist, und alle Künstler, welche den meisten Beifall erhielten, haben ihn durch Treue gegen die Natur verdient. Vielleicht wird Frankreich noch die erste Schule für die Künste, wenn nicht politische Verhältnisse ihren Ruhm in seiner Wiege ersticken. L.

Strapazieren.

Strapasser.

Die französischen Künstler haben dieses Wort nach dem Italiänischen strapazzare gebildet, welches quälen bedeutet. Eine strapazierte Figur kann bis zur Lähmung gequält seyn; allein man nennt dennoch keinesweges eine Figur, gelähmt durch die Unwissenheit eines schlechten Künstlers eine strapazierte Figur. Strapazieren ist ein Fehler, in welchen aber ein mittelmäßiger Künstler nicht fallen kann, denn er setzt Leichtheit und Großheit voraus. Man verfällt in den Fehler der Strapaze, indem man die Größe des Charakters und die Bewegung übertreiben will, und sich pikirt, zu diesen Eigenschaften, welche, in ihren Schranken, an und für sich lobenswürdig sind, den Reiz der äußersten Leichtigkeit hinzuzufügen.

Von dem Worte *strapazer* hat man das Wort strapasson abgeleitet, um einen Künstler zu bezeichnen, welcher Figuren strapaziert. Alphons Dufresnoy gesteht in seinen sentimens sur les ouvrages des meilleurs peintres dem Tintoret das Verdienst zu, ein großer Zeichner und Praktiker (praticient) zu seyn, aber er spricht ihm Reinheit der Contours

ab,

ab, und sagt, er sei zuweilen grand strapallon. Dieß bestätigt, was ich gesagt habe, daß der Fehler des Strapazieren nur einem geschickten Zeichner zukommt, welcher seine Kunst misbraucht, und in das verfällt, was man pratique nennt, welcher die Natur verläßt, und außer ihr eine imposante Großheit sucht, die ihr fremd ist, eine Bewegung, die in Staunen versetzt, welche sie aber nicht hervorbringen kann.

So kann eine Composition selbst strapaziert seyn, wenn sie die Bewegungen übertreibt, welche die Natur in der angenommenen Handlung hat hervorbringen können. L.

Styl.

Style.

Die Vereinigung aller Parthieen, welche zur Entwerfung, Zusammensetzung und Ausführung eines Kunstwerks zusammenwirken, bildet das, was man den Styl desselben nennt, und man kann sagen, daß er die Art zu seyn, den Geist des Werkes ausmacht.

Es giebt eine unendliche Menge verschiedener Style; allein die vorzüglichsten, von denen alle übrige nur Nüancen sind, lassen sich auf eine bestimmte Anzahl zurückführen: den Erhabnen, den schönen, den ausdruckvollen, den natürlichen.

Der erhabne Styl.

Style sublime.

Der erhabne Styl ist diejenige Manier, welche allein für die Ausführung großer Ideen und solcher paßt, welche Eigenschaften von Gegenständen sinnlich darstellen, welche über jene erhaben sind, die wir durch den Weg der Sinne kennen lernen. Dergleichen sind, nach unsrer Religion, Gott und die Engel, in der alten Mythologie, die verschiedenen Gottheiten und heroischen Personen, welche die Mitte zwischen der göttlichen und menschlichen Natur halten.

Der

Der Zauber dieses Styles besteht darin, daß man in einem und demselben Gegenstande das Mögliche und das Unmögliche zu vereinigen weiß. Um das Mögliche darzustellen, hat der Künstler blos bekannte Formen anzuwenden; um sich bis zum Unmöglichen zu erheben, muß er diesen Formen eine Vollkommenheit ertheilen, die sich nirgends findet, als in seiner Idee, für welche die Natur keine Muster darbiethet; er muß hier alle jene Spuren eines niederen Mechanism übergehen, welche zu der Handlung nicht schlechterdings nothwendig scheinen, von welcher man also annehmen kann, daß die göttlichen Personen ihrer entbehren können, und welche nur die Größe der Hauptformen durch subalterne Züge unterbrächen.

Der Apollo von Belvedere ist das größte Beispiel, welches wir von diesem Style besitzen.

Der schöne Styl.

Le beau style.

Der schöne Styl ist derjenige, welcher die Idee der Vollkommenheit in der menschlichen Natur sinnlich darstellt. Er muß rein, und von allen müßigen Theilen frei seyn; ohne sich jedoch bis zur erhabenen Vorstellung einer göttlichen Natur zu erheben. Er muß weniger stolz, weniger ernst, mehr individuell, und lieblicher seyn, als der erhabene Styl; indem er eine Vorstellung der möglichen Vollkommenheit giebt, steigt er nicht bis zu jener empor, die nur den Göttern gegeben ward.

Die noch jetzt übrigen Griechischen Statuen, sind im Allgemeinen mehr oder weniger in diesem Style, jenachdem es einer jeden von ihnen zukommt. Selbst wenn in einigen der energische Ausdruck der Leidenschaften stark angedeutet ist, wie im Laokoon, so zeigen sich dennoch immer die glücklichen Formen der Schönheit, unerachtet der Veränderung, die eine heftige Situation verursachen muß.

Die Schönheit verändert an ihnen den Charakter nach dem Gegenstande, an welchem sie sich findet. So z. B. nähert

sie

ſie ſich beim Apollo dem Erhabenen, welches ſie in dem Jupiter des Phidias erreicht; im Meleager iſt ſie menſchlich, aber heroiſch; Niobe zeigt uns die Schönheit in der Natur des Weibes, Apollino, Venus von Medicis bieten ſie dar, ſo wie ſie anmuthvollen Stoffen zukommt. Caſtor und Pollux von St. Ildephonſe, der Borgheſiſche Fechter, der Farneſiſche Herkules, alle beſitzen einen beſondern Charakter; allein in keinem dieſer Werke haben die Künſtler die Schönheit hintangeſetzt.

Der anmuthige Styl.

Le ſtyle gracieux.

Der anmuthige Styl, oder der Styl der Grazie, beſteht darin, daß man den Figuren leichte, gemäßigte, zarte, mehr beſcheidene als ſtolze Bewegungen ertheilt. Die Ausführung muß leicht, lieblich, mannigfaltig ſeyn, ohne in das Manierirte zu verfallen.

Apelles hatte, nach dem Zeugniſſe der Griechen dieſe Parthie auf einen hohen Grad gebracht. Aber wir müſſen hier bemerken, daß die Alten von der Grazie eine ganz andre Idee beſaßen, als wir jetzt. Die Grazie unſrer Künſtler, verglichen mit der Grazie der alten ſcheint nur eine theatraliſche Affektation zu ſeyn, welche der wahren Schönheit nicht zukommt, und welche nur in gewiſſen Geſten, Bewegungen und Attitüden beſteht, welche, weit entfernt natürlich zu ſeyn, vielmehr peinlich und ſogar gezwungen ſind, oder denen der Kinder gleichen, wie es der Fall in einigen Werken von Corregio ſelbſt iſt, noch mehr in einigen von Parmeſano u. a. So drückten die Alten die Grazie nicht aus; bey ihnen war ſie ein Charakter, welcher ſich auf die Idee des Schönen bezog, ſie beſtand darin, daß man von der Schönheit vorzüglich dasjenige bemerken ließ, was beſonders dazu beiträgt, ſie lieblich zu machen.

Die vollkommenſten Muſter, welche uns die Griechen von dieſem Style hinterlaſſen haben iſt die Mediceiſche Venus, Apollino, der Hermaphrodit der Villa Borgheſe, das noch

Uebri-

Uebrige vom schönen Cupido derselben Villa und andre Statüen.

Der ausdruckvolle Styl.

Le style expressif.

Der ausdruckvolle Styl ist der Styl eines Künstlers, welcher den Ausdruck zum vorzüglichsten Zwecke seiner Arbeit machte. Man kann Raphael als ein vollkommnes Muster dieses Styles ansehn; niemand hat ihn von dieser Seite übertroffen. Die Griechen zogen die Schönheit dem Ausdrucke vor. Bei ihrem herrschenden Gefühle für Vollkommenheit fürchteten sie die Formen durch jene Entstellungen herabzuwürdigen, welche heftige Leidenschaften verursachen.

Der natürliche Styl.

Le style naturel.

Der natürliche Styl ist, der Styl eines Künstlers, welcher sich nur bestrebt, die Natur selbst darzustellen, ohne sie zu verbessern, oder zu verschönern, der Styl jener Maler, welche, indem sie die Natur nachahmen, nicht vermögend sind, ihren Modellen etwas Idealisches mitzutheilen, oder eine Auswahl unter dem zu treffen, was die Natur schönstes darbiethet. Sie kopieren sie nur wie sie sich ihren Blicken darstellt, und so wie man sie jeden Augenblick sehen kann.

Einige Flandrische und Holländische Maler, als Rembrandt, Gerard Douw, Teniers u. a. haben diesen Styl zu einem hohen Grade der Vollkommenheit gebracht. Indessen findet man die besten Muster in den Werken des Diego Velasquez, und wenn Titian ihm im Colorit überlegen war, so übertraf ihn Velasquez im Helldunkel und der Luftperspektive, Parthieen, welche diesem Style am nothwendigsten sind, um die Wahrheit zu erreichen, da die natürlichen Gegenstände nicht erscheinen können, ohne daß sie Erhöhung haben, und ohne daß sich unter ihnen bestimmte Distanzen finden, anstatt daß die Schönheit der Lokalfarben willkührlich ist.

Noch

Noch kann man einen Styl den leichten nennen, welcher Annehmlichkeit besitzt, wenig Mühe, wenig Erforschung von Seiten deren voraussetzt, die ihn befolgen, welcher eben so wenig zu großen Fehlern verleitet, als ihn große Schönheiten begleiten könnten. In diesem Style hat sich Peter von Cortona und seine Schule, besonders Lukas Giordano ausgezeichnet. (Aus Mengs Werken.)

Herr Reynolds giebt der Geschichtmalerei drei Style: den großen Styl, den Styl der Pracht, und den zusammengesetzten Styl: le grand ſtyle, le ſtyle d'apparat, le ſtyle compoſé.

Den großen Styl läßt er darin bestehen, daß man sich erhebe über individuelle Formen, alle lokalen Besonderheiten, und kleinliche Details aller Art vermeide. Als Muster dieses Styles stellt er die Werke der Griechischen Bildner auf. Im großen Style, sucht man Schönheit, richtigen Ausdruck, und nicht Menge der Figuren; eine Farbe, fähig, die Aufmerksamkeit des Betrachters zu fesseln, den Eindruck zu erhöhen, welchen der Stoff auf seine Seele machen soll, keinesweges aber jenen Glanz, der nur die Augen blendet, und die Seele hindert, sich zum Genusse des Schauspiels zu sammeln, welches ihr dargebothen wird; die wahren Attitüden, welche die Natur hervorbringt, nicht jene affektirten, an die wir durch unsre Erziehung gewöhnt sind, und die wir eben durch sie verführt, für graziös halten; die Bewegungen, die der Mensch mit Leichtheit macht, und nicht jene, die ihn in einen gewaltsamen Zustand versetzen. Ueberhaupt begleiten Schönheit und Einfachheit diesen Styl.

Der Styl der Pracht ist derjenige, in welchem man durch getümmelvolle Compositionen zu gefallen sucht, in welchen man eine große Menge von Gegenständen aufführt, zu gefallen sucht durch große Bewegungen, seltsame Wirkungen des Helldunkels, lebhaften Glanz der Farben, überhaupt, durch alles was fähig ist, den Gesichtssinn angenehm zu rühren, ohne zu der Seele und dem Geiste zu sprechen. Man kann ihn den Ornamentalstyl nennen, weil er passend ist, um

um in ihm Zimmer und Gebäude zu verzieren, aber in Hinsicht der Unterweisung gleichgültig ist, und keine besondern Regeln erfordert. Man kann ihn auch den pittoresken Styl nennen, weil man in ihm alle Annehmlichkeiten sucht, welche die eigentliche Malerei gewähren kann, wenn man die dichterischen Schönheiten wegrechnet, deren sie fähig ist. Ich möchte sagen, man könne ihn auch den Sensualstyl nennen, weil er sich nur damit beschäftigt, einem unsrer Sinne zu schmeicheln.

Durch Vereinigung des großen Styls, welcher die niedern Schönheiten der Kunst vernachläßigt, und des Styls der Pracht, der eben diese zu seinem Hauptzwecke macht, entsteht ein dritter Styl. Weniger groß, als jener, welcher ausschließlich auf Schönheit hinarbeitet, aber doch nicht ohne Größe, sucht er sie mit allen Reizen zu schmücken, welche das Studium der eignen Farbe, die Magie des Helldunkel, und die Grazie gewähren können. Indem man diesen zusammengesetzten Styl erstrebt, kann man leicht in einen bastardmäßigen Styl fallen, kann die ädle Symplicität großer Schulen durch zu üppige Reize entstellen, und den Glanz der Venetianischen Schule durch Beimischung dieser Simplicität erbleichen machen. Der große Styl muß in seiner ursprünglichen Reinheit erhalten werden; jede Mischung würdigt ihn herab.

(Aus Reynolds und Mengs Werken.)

Svelt.

Svelte.

Dieses Wort ist von dem Italiänischen svelto erborgt, welches dünne, fein bedeutet. Eine svelte Taille ist in der Sprache der Künstler, was man in der gemeinen Sprache eine schlanke Taille nennt.

Der Sinn des Wortes Svelt, nach dem ganzen Umfange, welchen ihm die Künstler geben, kann nur durch die Vereinigung mehrerer Ideen angewendet werden, welche die Wörter: elegant, delikat, leicht, ausdrücken.

Das

Digitized by Google

Das Svelte gränzt an das Elegante, mit dem Unterschiede daß man gemeiniglich in der Kunstsprache das Svelte mehr auf die Taille und das Ensemble, denn auf die kleinern Theile bezieht.

Man sagt nicht: svelte Arme, svelte Beine; allein man sagt: eine svelte Taille indem man von der einer Nymphe redet, oder vom Körper eines jungen Menschen. Man versteht dann darunter eine Proportion in allen Theilen des Ganzen, welche die Leichtigkeit, Fertigkeit, und zugleich die Annehmlichkeit desselben ankündigt. Es liegt sogar in dem Worte die Nebenidee einer gewissen Schmächtigkeit, Schwächlichkeit, welche der Entwickelung der Jugend eigen ist.

Die Kindheit ist nicht svelt, und darf es nicht seyn, sie ist ein zu unvollkommner Zustand. Die Ründe und Weichheit der Theile, die Frische, die Naivetät, die Anmuth, welche aus dem Akkord der Eindrücke und Bewegungen entspringt, sind hinlängliche Reize für sie. Die Gefühle, welche die Kindheit einflößt, gleichen dem Vergnügen, welches die Hoffnung gewährt.

Die Jugend in ihrem Aufblühen, das heißt, in ihrem Annähern zur Jünglingschaft, wird svelte. Sie ist es noch, hat wenigstens noch Eleganz in dem Alter, welches darauf folgt; aber die volle Mannheit verändert den Charakter; denn die Natur, welche in den vorigen Altern sich ausdehnte, um das Ziel des vollkommenen Wachsthums zu erreichen, stützt sich nun gleichsam auf sich selbst, wenn sie dieselbe erreicht hat. Sie bekommt eine gewisse Consistenz, der Körper wird muskulös. Er hat eine Fülle von Kraft, die das Svelte verschwinden macht.

Der ganzen Dimension einer Figur eine Kopflänge mehr geben, um sie svelt zu machen, ist ein Mittel, welches in der Kunst mehr geduldet, als authorisirt ist, weil die Natur es nicht kennt.

Man fordert von dem Künstler selbst mehr als von der Natur, nämlich: vollkommene Wahl. So muß auch das Svelte in Gemälden erscheinen, ohne die Correktion zu beleidigen,

digen, d. h. leicht, ohne fließend, elegant, ohne manierirt, zart, ohne mager zu seyn. W.

Symmetrie.

Symmetrie.

Die Griechen nannten Symmetrie, was wir Proportionen nennen.

Durch die Kenntnis dieser Parthie der Kunst erhoben sie sich so außerordentlich über die modernen Künstler, durch sie entsprangen jene Anmuth, Schönheit und Leben, welche ihre Werke auszeichnen.

Die Neuern verstehen unter Symmetrie die vollkommene Beziehung, welche unter entsprechenden Theilen Statt findet, wie es die Flügel eines Gebäudes sind u. dergl. Eine Symmetrie in diesem Sinne ist der Kunst zuwider, deren Zweck die größte Mannigfaltigkeit ist, wozu sie auch das Muster in der Natur findet.

Indessen erborgten bei dem Wiederaufleben der Künste die Maler von den Architekten den Geschmack an symmetrischen Compositionen. Dieser fehlerhafte Geschmack dauerte noch, als Michel Angelo sein jüngstes Gericht verfaßte. Die Composition dieses Gemäldes ahmt die Form eines Portals mit einem Frontispiz sehr gut nach. Man muß die kühnen Schönheiten des Werkes bewundern, und dem Künstler den letzten Tribut verzeihen, den er dem von seinen Vorgängern eingeführten Geschmacke zollte. L.

Sympathie.

Sympathie.

Sympathie ist in der Malerei, Freundschaft, Akkord der Farben unter einander. Es giebt Farben, welche sich zurückstoßen, andre, die sich einander anzunähern scheinen.

Gewisse

Gewisse Farben sind ihrem Stoffe nach antipathisch. Dieß sind z. B. zwei Farben, welche, an sich schön, und einer angenehmen Nachbarschaft fähig, durch ihre Mischung eine dritte unangenehme Farbe hervorbringen. L.

T.

Tag.

Iour.

Tag ist in der Sprache der Kunst das Synonymum von Licht, und wird mehr im Plural als im Singular gebraucht.

Man sagt: die Tage sind in diesem Gemälde mit Einsicht vertheilt. Wenn Harmonie entstehen soll, müssen nicht verschiedene Tage mit dem Hauptlichte in Streite stehen.

Man sieht aus diesen Beispielen, daß Tag und Licht in der Malerei synonym sind, und daß beide Ausdrücke sich vorzüglich auf das Helldunkel beziehen.

Man sagt auch in Beziehung auf die Kunst: einen günstigen Tag wählen, um zu malen, einen Tag, günstig für das Modell, nach welchem man malt, ein dem ausgestellten Gemälde günstiger Tag.

In Redensarten dieser Art versteht man darunter ein natürliches oder künstliches Licht, welches das Werk, welches man zeichnet, malt, oder ausstellt, zum Vortheile des Künstlers, oder des Betrachters erleuchtet.

Die Wahl der Tage oder Lichter ist von Wichtigkeit. Die Künstler wissen es nur zu gut, wie sehr ihre Arbeiten, und die Wirkung ihrer Werke durch ein günstiges Licht unterstützt werden kann.

Dasjenige Licht, welches man vom Mittage empfängt, hat Eigenthümlichkeiten, welche es von jenem Lichte gar sehr unter-

unterscheiden, welches von Mitternacht herrührt. Dieses besitzt mehr Gleichheit, und ist nicht jenen für die Arbeit des Künstlers oft so nachtheiligen Verschiedenheiten ausgesetzt, welche die Sonne bewirkt; aber es ist traurig, und ertheilt keinesweges den Farben der Körper und den Reflexen jene glänzenden und warmen Töne, welche den Reiz der Malerei so sehr erhöhen.

Was dasjenige Licht betrift, welches ausgestellten Werken günstig oder nicht günstig ist, so sind Lichter en face für den Betrachter beschwerlich, und den Oelgemälden nicht vortheilhaft. Es ist schwer einen Gesichtspunkt zu finden, welcher den Schimmer verschwinden mache, welcher von Farbe und Firnis herrührt. Ein einziges Licht, welches von der Seite erhellt, indem es auf die Gemälde gleitet, die man betrachtet, ist dasjenige, welches man vorziehen muß; baut man aber einen Ort, um in ihm Gemälde im günstigsten Lichte auszustellen, so erreicht man seinen Zweck ebenfalls so vollkommen als möglich, wenn man das Licht durch die Decke, oder die obern Theile fallen läßt.

Aus einer solchen Beleuchtung erwächst für Gemälde ein so großer Vortheil, daß er uns allgemein anerkannt seyn dürfte, um bei der Anordnung von Gallerieen und Cabinetten vorzüglich darauf zu sehen. Beleuchtung ist für ein aufgestelltes Gemälde ganz das, was die Deklamation für ein Gedicht, die Aufführung für ein Schauspiel ist.

Um auf den Künstler zurückzukommen, der sich mit seinen Arbeiten beschäftigt, so muß er die Wirkung studieren, welche ein niederes oder höheres, ausgebreiteteres oder eingeschränkteres Licht auf sein Modell hervorbringt. Alle diese Umstände biethen Verschiedenheiten in den Wirkungen dar, ja selbst gewissermaßen in dem Charakter und der Farbe der Gegenstände.

Ein enges, schmales (serré), aus der Höhe fallendes Licht, macht die Physiognomieen ernsthaft und traurig, die Schatten schneidend, und vermindert die Harmonie, welche die Reflexen hervorbringen; aber es verursacht pikante Wirkungen.

gen. Ich halte dieſe Illuſion für gefährlich. Sie führt zu einer zu großen Dunkelheit der Schatten, und verleitet, die Uebergänge der Lichter in die Schatten zu hart zu bilden.

Man muß in dieſer Hinſicht bemerken, daß die Schatten gewöhnlich durch die Wirkung der Zeit ſchwarz werden. Kein Wunder, daß Gemälde, verfertigt nach erleuchteten Modellen, bei zunehmendem Alter immer mehr an Harmonie verlieren, und das Fehlerhafte der von dem Maler befolgten Methode verrathen.

Für die Geſchichtmaler beſteht die größte Schwierigkeit darin, daß ein ſo großer Unterſchied zwiſchen dem eingeſchloſſenen Lichte, womit ſie gewöhnlich ihr Modell erleuchten, und dem Lichte Statt findet, welches ſie in allen Sujets nachzuahmen haben, deren Handlung im Freien vorgeht, und zuweilen ſelbſt vom Sonnenlichte beleuchtet ſeyn muß.

Erinnerung der Erſcheinungen und Wirkungen, die man mit Aufmerkſamkeit beobachtet hat, iſt die Hülfsquelle des Künſtlers; eine Hülfsquelle, die zwar oft unzureichend, aber doch die einzige iſt, welche Maler haben können, weil man in unſerm Klima nur ſelten im Freien malen kann, und es da noch ſchwerer iſt, das Modell zu ſtellen.

Dieſe Bemerkung betrift, obwohl die Schriftſteller über die Malerei ſie entweder ganz übergangen oder doch nur flüchtig berührt haben, einen ſehr wichtigen Punkt. Denn die Verſchiedenheit, welche ſich in dieſer Hinſicht, zwiſchen Nachahmung und Natur findet, iſt eine von den phyſiſchen Urſachen, welche ſich der von der Malerei zu erwartenden Täuſchung entgegenſtellen, ohne daß man ſich darüber Rechenſchaft giebt.

Es giebt vielleicht kein Gemälde über einen Stoff, deſſen Handlung im Freien vorgeht, welches in der Werkſtätte gemalt wäre, und jene allgemeine Wahrheit in Farbe und Wirkung hätte, welche im ſelbigen Falle die Natur darbiethen würde.

Wichtig wäre es in der That, für Wahrheit der Farbe und Harmonie, wenn man wenigſtens zuweilen nach Modellen arbeitete, die im Freien vom allgemeinen Lichte, ja ſelbſt von

der Sonne beleuchtet würden, so wie einige Künstler die Landschaft, und gewisse leblose Gegenstände gemalt haben.

Durch Studien dieser Art würde sich der Maler bereichern, mit einer unendlichen Menge von Wirkungen, Tönen, Spielen und Sprüngen des Lichts und der Reflexen, welche das Innere einer Werkstatt gar nicht darbiethen kann, wohin das Licht nur durch eine Oefnung kommt, und die man selten auf Hülfe des bloßen immer unzuverläßigen Gedächtnißes wagt. Man behauptet, Rubens habe verschiedne Male solche Studien angestellt, und man kann wenigstens davon überzeugt seyn, daß er die Wirkungen eines freien, hellen Lichtes auf Körper beobachtet und wohl gefaßt hat.

Der allgemeine Ton unsrer Schule, welcher auf ein inneres Licht akkordirt ist, welches von einem oft dämmerigen und mit Dünsten bedeckten Himmel herrührt, verräth die Gewohnheit unsrer Künstler, immer in Werkstätten zu arbeiten, die nur von einem eingeschlossenen, und durch seinen Eingang beschränktem Lichte erleuchtet sind *).

Ich komme auf das, was man die **Lichter**, (les jours) eines Gemäldes nennt. Da aber das, was ich bereits in den Artikeln **Licht** und **Akkord** gesagt habe, ebenfalls hieher gehört, so theile ich hier nur noch einige Bemerkungen mit.

Der Künstler bedenke, daß die über eine Komposition zu vertheilenden Lichter schlechterdings bestimmt sind, sobald man den Heerd gewählt hat, und daß sie, nach diesem gegebenen Punkte einer ganz genauen und positiven Wissenschaft untergeordnet sind, er erinnre sich, daß die Gesetze dieser Wissenschaft, sie ist die Perspektive, Gesetze der Natur selbst sind; vor ihrem Tribunale wird er gerichtet, wenn er von ihnen abweichen zu dürfen glaubte.

Die Lichter eines Gemäldes sind nicht willkührlich. Sobald der Heerd fixirt ist, bestimmt das erste Licht alle übrigen.

Der

*) Der Artikel Licht hat sich unter den Papieren des Herrn Watelet nicht gefunden.

Der Künstler wiederhole es sich oft, wenn er seine Palette ergreift, daß sie keine Farbe enthält, die an sich licht sei.

Das Weis ist eben so wenig der Tag oder das Licht, als Schwarz die Nacht oder der Schatten ist.

Der Tag (jour) ist eine stetige Ausbreitung des Lichtes, der Schatten ist die partielle Beraubung desselben.

Mit Hülfe des Weis kann man jede Farbe modificiren; die Anwendung des Schwarz ist mannigfaltigen Gefahren ausgesetzt. Beide Farben können nur zu leicht die Schandflecke eines Gemäldes werden. Watelet.

Tageszeiten.

Parties du jour.

Der colorirende Maler sollte sich jederzeit die Tageszeit lebhaft vorstellen, in welcher die von ihm darzustellende Handlung geschieht.

Seine Studien und Bemerkungen müssen ihn haben beobachten lassen, welche Verschiedenheiten das Licht und die Farben in den verschiedenen Tages- und Jahreszeiten charakterisiren. Ohne diese so wesentliche Beobachtung wird er entweder unter den verschiedenen Zufällen keinen Unterschied machen, welchen das Licht in verschiednen Tageszeiten ausgesetzt ist, und wird die Wirkungen der Lichter und der Schatten nach einem oder zwei gegebenen Punkten ordnen, oder er wird sich an einer vagen Unterscheidung des Morgen- und Abendlichtes begnügen. Im ersten Falle können die Wirkungen, welche er ausdrückt, sehr richtig seyn, allein, da die Farbe der Lichter und Schatten für ihn immer dieselbe ist, so wird man in seinen Gemälden immer dasselbe Gemälde zu sehen glauben. Im zweiten wird er zwei Manieren statt einer haben, und da ist die Einförmigkeit noch viel zu wenig in einer Kunst entfernt, welche so viel Mittel hat, um sie zu vermeiden.

Bei Gegenständen der Luft, und im freien Felde hat der Künstler für die Mannigfaltigkeit der Farbe noch eine große Hülfsquelle in der Beobachtung der Jahreszeiten. Jede der-

Digitized by Google

selben führt einen sehr ausgezeichneten Charakter der Farbe mit sich, nicht zu rechnen die Zufälle, welche sie in den leblosen Wesen verursachen, die verschiednen Beschäftigungen, welche sie für die lebenden Wesen nöthig machen, und den Wechsel der Kleidung, welcher durch sie Bedürfnis für den Menschen wird. W.

Talent.

Talent.

Talent erwirbt man nur durch Arbeit; allein man muß, um diese Arbeit fruchtbar zu machen, von glücklichen Anlagen unterstützt seyn.

Die Malerei hat so viel verschiedne Parthieen, deren jede zum Ruhme eines Künstlers hinreichen kann, daß sich wenige Menschen **ohne Talent** finden würden, wenn jeder sich der Parthie widmete, zu welcher er natürlichen Beruf hat, und wenn das Publikum gerecht wäre.

Diese Bemerkung ist dem Herrn Cochin nicht entgangen. „Sie müssen, sagt er in einem seiner Briefe an einen jungen Künstler: „in Rom auf einen Gedanken gerathen seyn, der „mich während meines dortigen Aufenthalts oft beschäftigt hat. „Die Malerei nämlich, aus welcher man in Paris ein so „schreckhaftes Phantom macht, in Hinsicht aller Anlagen, die „man dazu fordert, scheint in Italien weit weniger schwer zu „seyn, wenn man alle verschiedne Manieren großer Meister „und selbst die Fehler und Abwesenheiten von Schönheit beob„achtet, die man ihnen verzieh; es scheint, als ob jedermann „hätte können einer von diesen Meistern werden, wenn er nur „seiner natürlichen Neigung gefolgt wäre. Kann ich kein „Guido seyn, würde man sagen, so kann ich doch wohl ein „Caravaggio werden, oder ein Valentin. Wenn man von „mir kein kostbareres Colorit forderte, als man oft bei den ge„achtetsten Meistern findet, so könnte ich mich ganz der Zeich„nung widmen. Allein, wenn ich ein Daniel von Volterra „bin, wird man sagen, ich verstehe nicht, was Malen heiße, „ein

„ein Peter von Cortona, wird man sich über meine Licenzen „beschweren; ein Paul von Verona, wird man schreien, ich „verstände die Zeichnung nicht. Wir wollen also alles ler„nen, um sichrer von allem nur wenig zu wissen. Ich wie„derhole es; es hilft nichts sich gegen sein Jahrhundert auf„zulehnen; man muß sich unterwerfen, und so wenig Uebles, „als möglich, thun.“

Allein man muß auch hinzusetzen, daß man, wenn man sich dem Geschmacke eines überspannten Jahrhunderts unterwirft, alle Parthieen nur in einem mittelmäßigen Grade vereinigt, daß aus diesen mittelmäßigen Parthieen nur mittelmäßige Werke entstehen, und für den Künstler eine mittelmäßige Ehre, die ihn nicht überlebt. Diejenigen Männer sind unsterblich, welche in einer Parthie excellirt haben. L.

Ein Maler von Talent.

Peintre à talent.

Einen Maler von Talent nennt man einen solchen, der in mehrern Gattungen mit einem gewissen Glück arbeitet, welches jedoch nicht hervorstechend und ausgezeichnet ist.

Tappen.

tater, tatonner.

Man bezeichnet durch dieses Wort das Verfahren eines Menschen, dem es an Kenntnis oder an Praktik mangelt, welcher ungewiß ist über das, was er auf die Leinwand tragen soll, und blindlings handelt, wie einer, der im Dunkeln tappt. Durch ein solches Verfahren können keine andre, als schwerfällige, fatigirte, und gequälte Werke entstehen, Werke, welche keine Spur jener Grazie zeigen, welche Vereinigung von Leichtigkeit und Wissenschaft voraussetzt. L.

Täuschung.

Illusion.

Durch den Begriff der Täuschung ist der Endzweck derjenigen Künste, die man Künste der Nachahmung nennt, bestimmt. Sie sollen die Wahrheit nachahmen, allein diese Nachahmungen sollen nicht für die Wahrheit selbst genommen werden. Glichen sie der Natur vollkommen, könnten sie mit ihr verwechselt werden, so würden sie kein Gefühl von Bewunderung oder Vergnügen erregen. Wenn eine Symphonie, welche ein Ungewitter malt, für dieses selbst gehalten würde, so würde sie kein Gefühl der Bewunderung für den Tonkünstler erregen, würde bei Personen, welche Gewitter fürchten, ein unangenehmes Gefühl von Furcht bewirken. Und, wenn der Zuschauer in einem Trauerspiele sich so in Täuschung setzte, daß er Zeuge einer wirklichen Handlung zu seyn glaubte, so würde er in den meisten Fällen Schrecken und Schauder empfinden, würde einen Schauplatz fliehen, welcher ihn nur wegen der unvollkommenen Täuschung fesselt, die er in ihm verursacht.

Wir wollen keinesweges von der Skulptur reden, zwar auch einer Kunst der Nachahmung, deren Werke aber niemand je für die wirklichen Gegenstände halten wird. Oder hat man je eine Statüe von Marmor oder von Erz für einen lebenden Menschen genommen?

Personen, welche mit der Kunst nicht hinlänglich vertraut sind, setzen die höchste Vollendung der Malerei in die Täuschung.

Dieser Irrthum ist nicht neu; wir haben Alle von den Trauben des Zeuxis, und dem Vorhange des Parrhasius gehört.

Gewiß ist es, daß der Künstler, wenn er seine Werke mit der nöthigen Vorsicht stellt, durch Gemälde von Früchten, Vorhängen, Basreliefs, Ornamente der Architektur, und andre ähnliche Gegenstände eine vollkommene Täuschung bewirken kann; aber nie wird er es dahin bringen, daß man ein

Gemäld,

Digitized by Google

Gemäld, bei welchem verſchiedene Plans und eine gewiſſe Vertiefung vorausgeſetzt werden, mit der Wahrheit ſelbſt verwechſelt. Wäre Täuſchung die erſte Partie der Malerei, ſo würde der gröſte Ruhm darin denjenigen Malern zukommen, welche die kleinſten Details der Natur behandeln, und die letzte von allen Gattungen wäre die der Geſchichte, weil ſie die Täuſchung am allermeiſten erſchwert.

„Man kennt, ſagt Felibien: gewiſſe Bemerkungen, die „Hannibal Carraccio über die Leben der Maler von Vaſari „gemacht hat; und, wo die Rede von Jakob Baſſano iſt, ſagt er: „Jakob Baſſano war ein treflicher Maler, und „aller der Lobeserhebungen werth, welche Vaſari ihm ertheilt, „denn außer jenen bekannten ſchönen Gemälden von ihm, hat „er auch einige wunderbare täuſchende Stücke verfertigt. Stücke, welche nicht nur Thiere, ſondern auch Menſchen getäuſcht „haben. Ich ſelbſt kann es bezeugen, denn, als ich mich einſt „in ſeiner Stube befand, wurd' ich ſelbſt betrogen, indem ich „nach einem Buche grif, welches nur im Gemäld' da war."

Wenn auch Hannibal wirklich dieſe Bemerkung gemacht hat, ſo darf man ſich doch nicht durch einige nicht gehörig überdachte Worte täuſchen laſſen, welche einem groſen Künſtler entfallen ſind. Ueberraſcht durch die Täuſchung, welche ihm ſelbſt wiederfahren, hat er zu viel Wichtigkeit auf dieſen kleinen Zufall gelegt. Gewißlich aber würde er keines ſeiner hiſtoriſchen Stücke für das gemalte Buch des Baſſano hingegeben haben.

Ich könnte mehreres über die Täuſchung hinzufügen. Allein es wird ſchicklicher ſeyn, den Herrn Cochin ſprechen zu laſſen, einen Künſtler, eben ſo berühmt durch die Sicherheit ſeiner Kritik und die Reinheit ſeines Geſchmacks, als durch ſeine Talente. (Leveſque.)

Täuschung in der Malerei.
Illusion dans la peinture.

Wenn wir beobachten, bis zu welchem Grade die Täuschung in der Malerei steigen kann, so finden wir, daß die Augen durch ihre Werke so sehr getäuscht werden können, daß man genöthigt ist, zum Gefühl seine Zuflucht zu nehmen, um sich der Wahrheit zu versichern, wenn nämlich die Rede von Gegenständen ist, die wenig Hervorspringendes haben, wie Basreliefs und dergl., daß aber die Illusion abnimmt, wenn dieselben Gegenstände ein oder zwei Fuß Vorsprung haben. Ich gestehe sogar zu, daß sie auf den ersten Blick Statt finden kann bei Gemälden von Blumen, Früchten, und andern bewegungslosen Gegenständen, obwohl es gewöhnlich nur durch Hülfe eines gewissen absichtlich ausgesparten Lichtes geschieht, verbunden mit einem Beweggrund, welcher den Betrachter bestimmt, in einer gewissen Entfernung zu bleiben, wodurch die genaue Beurtheilung verhindert wird. Allein ohne Beispiel ist es, daß je ein Gemäld von mehrern Figuren, in volles Licht gestellt, die Betrachter verführt hätte, die Figuren für wirkliche Menschen zu halten.

Wir wollen nicht bei gewissen Thatsachen verweilen, die man für die Möglichkeit der Täuschung durch Darstellungen der menschlichen Figur anführen könnte, wie etwa das Brustbild eines Abts, von Karl Coppel gemalt, welches, da es in einer Gallerie hinter einen Tisch und zwar in einem schicklichen Lichte gestellt war, mehrere Personen so getäuscht hat, daß sie es grüßten; ein Irrthum, welcher von der wenigen Aufmerksamkeit der Betrachter, von der Entfernung des Stückes, und dem Lichte herrührete, welches die Täuschung begünstigte, und welcher auch durch die schlechtesten Werke verursacht werden kann.

Eine Illusion dieser Art, im Ernste genommen, würde von Seiten des Künstlers eine eben so eitle als absurde Anmaaßung seyn, besonders in Stoffen, welche aus verschiedenen

nen Gegenständen zusammengesetzt sind, zwischen welchen beträchtliche Distanzen angenommen werden.

Von allen Hindernissen, welche sich einer solchen Täuschung entgegenstellen, wollen wir nur einige beobachten, welche die natürliche Folge unsrer Art zu empfinden, und zu urtheilen sind. Unsre habituelle Fertigkeit im Urtheilen, und die tägliche Empfindung der Wirkung des Lichtes auf die Oberflächen, von welcher Farbe sie auch seien, reichen allein hin, um den Mangel an Realität zu entdecken.

Wenn es erlaubt ist, einige Ideen im Besondern über diesen Gegenstand zu äußern, sollte man nicht berechtigt seyn, zu denken, daß dieses Vermögen die Irrthümer der Sinnen zu berichtigen, welches man durch Erfahrung und beinahe ohne Reflexion erwirbt, vorzüglich die Wirkung der Sensation ist, welche die größere oder geringere Stärke des Lichtes auf die Augen hervorbringt? Wenn die Kinder so leicht durch die gröbsten Gegenstände der Täuschung betrogen werden, und dieß nicht mehr geschieht, sobald das Urtheilsvermögen in ihnen durch Erfahrung gebildet worden, ist es nicht wahrscheinlich, daß das Gefühl des Eindruckes des Lichtes ebenfalls der Perfektibilität, obwohl vielleicht im geringern Grade fähig ist, und daß wir endlich durch eine unmerkliche Stufenfolge, dahin gelangen, Unterschiede zwischen den verschiedenen Graden von Stärke zu empfinden, mit denen es auf unsre Augen wirkt, und durch dieses Gefühl mit hinlänglicher Gewißheit über Distanzen und Oberflächen zu urtheilen?

Es würde daraus folgen, daß, da die durch eine plane Oberfläche zurückgeworfenen Strahlen, von einer gleichen Distanz herkommen, und einen gleichen Grad von Stärke unter sich halten, man durch keinen Kunstgrif verhindern könne, daß diese Oberfläche nicht scheine, wie sie ist. Nach diesem Prinzip können wir den Grund einer allgemeinen Erfahrung aller Zeiten entwickeln, daß nämlich Täuschung, im strengen Sinne genommen, durch Malerei gar nicht möglich ist, wenn sie es unternimmt, Sujets darzustellen, welche in Hinsicht

ungle-

ungleicher Hervorſprünge und der zwiſchen den Gegenſtänden angenommenen Diſtanzen, etwas complicirt ſind.

Zu Folge dieſer Vorausſetzung, welche ſich als Wahrheit betrachten läßt, wird man bemerken, daß das größte Hinderniß der Täuſchung in der Malerei, die unvermeidliche Unrichtigkeit der Schatten iſt, welche die Vertiefungen ausdrücken. Der Maler kann die ſchattigen Vertiefungen nur durch dunkle Farben nachahmen, welche auf einer ebnen Oberfläche ausgebreitet ſind, die, welche Farbe man auch darauf anbringe, immer fähig iſt, das Licht mit einem Grade von Stärke zu reflektiren, welcher ihrer wirklichen Diſtanz angemeſſen iſt. Aus der Kenntnis der wahren Ebne dieſer Oberfläche, welche uns unſre Augen gewähren, entgegengeſetzt der Vorſtellung von Vertiefung, welche der Maler beabſichtigt hat, muß ein Widerſpruch entſpringen, welcher den Irrthum entdeckt.

Auch kann man bemerken, daß die Fehler, welche man bei den größten Meiſtern in Beziehung auf Wirkung antrift, immer beinahe ihre Manier zu ſchattiren betreffen, woraus erhellt, daß das nothwendige Unrichtige in der Malerei allezeit von den Schatten herrührt. Einigen wirft man vor, daß ſie in rothbräunliche Töne fallen, andre, daß ſie in bläuliche, violette, grünliche fallen.

Dieſer Fehler ſcheint ſogar unvermeidlich zu ſeyn, obwohl es vielleicht möglich iſt, ihn weniger empfindbar zu machen. Eine Urſache davon, die man angeben kann, iſt, daß, nicht gerechnet die Unmöglichkeit, das Hinderniß einer immer ſichtbaren Oberfläche zu heben, es nicht ſcheint, daß Mittel möglich ſeien, den Schatten nachzuahmen.

Der Schatten in der Natur, iſt kein Körper, ſondern die Beraubung des Lichtes, welche die Farben mehr oder weniger aufhebt, in dem Maaße, wie ſie mehr oder weniger vollſtändig iſt. Er nimmt den Gegenſtänden keine Farbe, und wenn einer die ihnen eigne Farbe bricht, ſo iſt es nur die, welche ſie von benachbarten erleuchteten Gegenſtänden durch Reflex erborgen. Der Maler kann dieſe Beraubung und die wahre Dunkelheit nur durch materielle Farben nachahmen,

ahmen, welche in der That selbst ein Körper sind, welcher das Licht reflektirt. Sie sind mehr oder weniger glänzend; aber, wie sehr sie auch mit denenjenigen, die sie am meisten zerstöhren können, gemischt seien; so behalten sie doch immer etwas von ihrer besondern Natur, und bilden ein colorirtes Gemisch.

Sollte man der Nachahmung des Schattens die möglichste Wahrheit geben können, so müßte man eine Farbe finden, welche die übrigen mehr oder weniger verdunkeln könnte, je nachdem es nöthig, welche aber selbst keiner bestimmten Bezeichnung fähig wäre, und keinen kolorirten Strahl stärker reflektiren könnte, als den andern. Vielleicht könnte die Anwendung einer solchen negativen Farbe die Malerei zu einem höhern Grade von Wahrheit bringen. Indessen würde sie doch nicht ganz verhindern, die Oberfläche zu bemerken; denn dazu würde noch gehören, daß sie, wenn sie in ihrer ganzen Kraft angewendet würde, keinen Lichtstrahl reflektirte, was unmöglich ist, da jeder Körper nothwendig das Licht reflektirt, welches ihn trift.

Man wird sich von der unvermeidlichen Mangelhaftigkeit der Mittel, die Schatten nachzuahmen, noch mehr überzeugen, wenn man die geschätztesten Gemälde in Hinsicht auf Nachahmung des Wahren beobachtet. Man findet dann, daß jeder Theil, für sich genommen, die größte Wahrheit in den erleuchteten Stellen, und den Halbtinten besitzt; denn hierin nähert sich die Malerei der Wahrheit am meisten. Man findet sogar die verschiednen Grade des Lichtes auf den Gegenständen, in Proportion gegen ihre Abmessung, sehr gut gegeben. Wenn aber auch von diesen Seiten die höchste Wahrheit Statt findet, so wird dennoch keine so große Täuschung bewirkt, daß man nicht anerkennte, man habe ein Gemäld vor sich; wovon der Grund allein in der Mangelhaftigkeit der Schattirungen liegt.

Täuschung im strengsten Sinne also, wird durch die Malerei nicht bewirkt. Allein es giebt einen zweiten Grad uneigentlich sogenannter Täuschung, welcher einer der wesentlichsten Zwecke der Malerei ist, und auch jederzeit erreicht werden

den kann. Es beſteht darin, daß das Gemälde durch die Richtigkeit ſeiner Formen, die Vereinigung ſeiner Farbentöne und Wirkungen, das Wahre ſo in das Gemüth rufen könne, daß das Bild alles Vergnügen verurſache, welches man von einer Nachahmung der Wahrheit erwarten kann.

Dieß iſt keine wahre Täuſchung, denn ſie wird auch durch die kleinſten Gemälde bewirkt, deren Proportion allen Betrug unmöglich macht; es iſt nur jene Wahrheit der Nachahmung, deren die Malerei fähig iſt, ſelbſt in Gemälden, die eine Menge von Gegenſtänden, und die ausgebreiteteſten Diſtanzen befaſſen.

Gegenwärtig fragt ſich nur, ob dieſe Nachahmung der Wahrheit, allein und an ſich, den höchſten Grad der Vollkommenheit in der Malerei ausmacht. Man geſteht allgemein zu, daß die größte Schönheit eines Gemäldes darin beſteht, daß es nicht nur auf den erſten Blick gefalle, ſondern auch noch bei der überdachteſten Prüfung wohlgefällig bleibe.

Allein, wenn Täuſchung nach dem eben aufgeſtellten Begriffe das einzige Verdienſt der Kunſt wäre, ſo würde derjenige, der ihre Schönheiten am wenigſten kennt, ein gleiches Vergnügen mit dem empfinden, der ſie am meiſten ſtudiert hat. Allein es iſt gewiß, daß man um ſo fähiger iſt, Vergnügen an der Betrachtung des wahren Schönen zu empfinden, je mehr man an Kunſtkenntnis gewonnen hat. Man genießt dann freilich ſeltner Vergnügen, weil man keinen Geſchmack mehr am Mittelmäßigen beſitzt, woran die Nichtkenner ſich begnügen; allein um ſo lebhafter fühlt man die ungemeinern Schönheiten großer Meiſter; nie hört man auf, ſie zu bewundern, und ſie erſcheinen immer treflicher, je näher man ſie kennen lernt.

Wenn wir die Werke großer Meiſter prüfen, ſo finden wir ſehr leicht, daß nicht die Täuſchung, welche ſie verurſachen, ihnen jenen Grad von Bewunderung erwirbt. Die Werke des göttlichen Raphael ſind weit entfernt, ſie zu erregen. Auf den erſten Blick täuſcht keins derſelben in dem Grade, wie es Gemälde der mittelmäßigſten Künſtler thun, welche

auf

auf nichts denn auf Nachahmung des Wahren hinarbeiten. Viele Werke des großen Mannes misfallen ſogar bei der erſten Betrachtung einem jeden, der nicht Kenner iſt, ja ich darf ſagen, der die Zeichnung nicht vollkommen verſteht; Raphaels Schönheiten ſind fähiger die Künſtler in Erſtaunen zu ſetzen, als die große Menge der Menſchen zu reizen. Freilich ruft jeder Fremde, der ſie in Rom ſieht, aus: Wie ſchön iſt das! Allein es geſchieht bei den meiſten aus Mangel an Aufrichtigkeit; ſie ſchämen ſich, zu geſtehen, daß Werke, die durch den allgemeinen Beifall aller Nationen gleichſam geheiligt ſind, ihnen kein Vergnügen verurſachen.

Noch ſeltſamer iſt es, wenn man Franzoſen, Deutſche, Engelländer ſieht, welche, ohne die Künſte zu kennen, ſich in Lobeserhebungen ergießen, wenn ſie das jüngſte Gericht von Michel Angelo Buonarotti ſehn, gewiß das unangenehmſte Gemälde, welches wir kennen. Dieſe Lobeserhebungen entſpringen nicht aus der Täuſchung, welche es hervorbringt, denn man kann behaupten, daß es gar keine hervorbringt, daß es gewiſſermaaßen in allen ſeinen Theilen imaginär *) iſt.

Sie ſind alſo nur die Wirkung einer konventionellen Decenz, welche dieſe Bewunderung hervorbringt.

Was kann wohl ein Menſch ohne Kenntnis der Zeichenkunſt an jenem Werke entdecken? Coloſſen von einer ganz unbekannten Natur, eine Menge großer, und außerordentlich hervorſtehender Muskeln, welche Menſchen von außerordentlicher Kraft ankündigen, aber keinen Reiz verurſachen, und mit der wahren Natur, die wir kennen, nicht übereinſtimmen. Die traurige und gleiche Farbe, welche in dieſem Stücke herrſcht, kann gewiß einem Zuſchauer nicht gefallen, der blos empfänglich iſt für den Eindruck des Vergnügens, welches die Nachahmung des Wahren verurſacht.

Indeſſen iſt dieſes Gemälde eines der berühmteſten; ſeine Vollkommenheit beſteht in der Kraft einer großen, und kühnen Einbil-

*) nicht idealiſch, denn das idealiſche befaßt die Idee des ſchönen; ſchön iſt dieſes Gemälde nicht; es iſt groß; und ſeine Größe ſelbſt iſt imaginär.

Einbildungskraft, welche unsern Augen übermenschliche Gegenstände in der imposantesten Gestalt darstellt, in einem überladenen und übertrieben artikulirten (articulé avec excès) aber einsichtvollem großen Charakter der Zeichnung darstellt, einem Charakter derselben, welcher die tiefste Kenntnis der Konstruktion und der äußern Formen des menschlichen Körpers verräth.

Sind dieß auch keine genauen Wahrheiten, so sind es doch Uebertreibungen eines großen Genies, und in soweit der höchsten Bewunderung würdig. Allein es sei mir erlaubt, zu sagen, daß sie nicht allgemein einleuchtend sind, und das aus dem Gemälde entspringende Misvergnügen nur in den Augen derer überwiegen, welche von der Schwierigkeit und Seltenheit der dazu erforderlichen Einsicht überzeugt sind, und wissen, welche Vorzüge jene Manier hat, obwohl sie vom Wahren abweicht.

Raphael ist rein im Charakter seiner Zeichnung und also von der Täuschung weniger entfernt. Allein die Größe seiner Ideen in Composition und Wahl der Formen, eine Folge eines erhabenen Gefühls für die Schönheiten der vollkommensten Natur, die Schönheit seiner Köpfe, wo man nicht blos die Nachahmung der anerkannten Wahrheit, sondern die Größe ihres Charakters, das Edle der Wahl, die Würde des Ausdrucks, die geistreiche und große Manier zu drapiren und das Nakte ohne Affektation anzukündigen, eine Manier, die uns keinen bekannten Zeug sehen läßt, selbst keine eigentliche Kleidung liegend einer Nation; alle diese Schönheiten, sage ich: sind über die bloße Nachahmung des Wahren erhaben. Allein eben deßwegen auch, weil sie über die gemeinen Begriffe hinausgehen, schaden sie dem augenblicklichen Gefühle von Vergnügen, welches man von der Täuschung erwartete.

Gehen wir zur Prüfung derjenigen über, welche sich vorzüglich durch ihr Colorit ausgezeichnet haben, so bemerken wir, daß sie mehr Täuschung bewirken, als jene, die in dieser Parthie nichts leisteten, und daß das Reizende ihrer Werke allgemeiner

meiner empfunden wird. Indessen ist dieß noch bei weitem nicht der Hauptgrund der Bewunderung, die sie verursachen.

Die schönen Halbtinten, und die Frischheit eines Correggio und Titian, welche über die gemeinen Schönheiten der Natur erhaben sind, und ihrer vollkommensten Farbengebung gleich kommen, dürfen nicht betrachtet werden, als nachtheilig in Hinsicht der Täuschung; allein um nichts weniger wahr ist es, daß eine schwächere und weniger kostbare Farbe sich derselben eben so sehr, ja vielleicht noch mehr nähern würde. Ueberdieß ist diese schöne Manier zu malen, diese volle und leichte Behandlung, diese Harmonie, wovon uns jene Coloristen die schönsten Beispiele gegeben haben, weit über jenen Naturanlagen, durch welche nichts weiter bewirkt wird, als der Schein des Wahren. Guido, Peter von Cortona und einige Andre besitzen die Erfordernisse der Täuschung in noch höherm Grade. Anerkannte Wahrheiten, Züge der Grazie, welche man oft in der Natur sieht, und diese mit Kunst aufzufassen wußten, machen sie in aller Augen liebenswürdiger; allein wie viel andre Schönheiten findet man nicht noch in ihren Werken, Schönheiten, bei denen sie höheren Einsichten folgten, als der bloßen Absicht, das Auge zu täuschen. Sie wollten nicht blos täuschen; nein, bezaubern, und es ist ihnen gelungen. Indessen beweißt das Beispiel dieser Meister zugleich, daß die geachtetesten Schönheiten in der Malerei nicht diejenigen sind, welche am gemeinsten und unmittelbarsten auf Täuschung hinwirken. Beide genannte berühmte Künstler haben doch den Grad von Bewunderung nicht erworben, welcher einem Raphael, einem Correggio, einem Titian zugestanden worden, unerachtet der erste in Farbe und Helldunkel nicht groß, der zweite inkorrekt, und der dritte in der Wahl seiner Stoffe nicht immer edel ist.

Den Beispielen so großer Männer zu Folge kann man, scheint mir schließen, daß die möglichste Annäherung der Nachahmung an die Wahrheit nicht der einzige Zweck der Malerei ist, daß sie vielmehr ihre Hoheit der Kunst verdankt, die sie über die Manier verbreitet, mit welcher sie zu dieser Annähe-

rung

rung gelangt, und daß eben diese Kunst die außerordentlichen Menschen auszeichnet und charakterisirt.

Gehe man die großen Partthieen der Malerei durch, man wird in ihnen viele wesentliche Schönheiten antreffen, welche ganz verschieden von jenen sind, durch welche sie sich dem Grade von Illusion möglichst annähert, dessen sie fähig ist.

In der Composition bewundern wir vorzüglich die Fülle von Genie, die Wahl von Attituden, welche den malerischesten, und anmuthigsten Anblick gewähren, die Anbringung von Contrasten ohne Affektation, die geistreiche Verkettung der Gruppen, sei es um die Lichter zu vereinigen, und große Parthieen von Schatten zu finden, wodurch die Wirkung von jenen gehoben werde, oder um ein in sich vollendetes Ganzes zu bilden, welchem ohne Nachtheil nichts entzogen werden kann; in der That eine Art von Poesie, durch welche das Genie sich zum Beherrscher der Natur aufwirft, und ihr alle die Schönheiten hervorzubringen befiehlt, deren die Kunst fähig ist. Alle diese Parthieen haben nur eine sehr entfernte Beziehung auf die eigentliche Illusion.

Um diesen Zweck zu erreichen, ist auch ein übrigens frostiges und unfruchtbares Genie hinlänglich, wenn es nur die Handlung richtig faßt, welche es seinen Figuren ertheilen muß, und sie mit Wahrscheinlichkeit darzustellen weiß. Die natürlichsten und einfachsten Attituden würden hinreichen, auch ohne malerisch und anmuthig zu seyn. Alle Arten von Ansichten wären gleich gut, da es nur darauf ankäme, sie mit Wahrheit darzustellen. Sinnreiche Contraste, und Verkettung von Gruppen und Massen würden dabei nicht eben verdienstlich seyn. Man kann immer wahr seyn, wie man auch seinen Stoff behandle, und wie unangenehm auch zerstreute Vertheilungen für das Auge des Kenners sind, so sind sie doch der Wahrheit so gut als jede andre fähig.

In Hinsicht der Zeichnung hat man, um Illusion zu bewirken, weder Wahl, noch Correktion nöthig, nur Auffassung dessen, was auch die ungeübtesten Augen in der Natur entdecken.

Das

Das bewunderteſte Colorit iſt nicht immer auch das wahreſte. Es iſt freilich nicht wahrhaft ſchön, wenn es ſich zu fühlbar von der Wahrheit entfernt; allein es gehören noch viele andre Eigenſchaften dazu, wenn es auf den Beifall der Kenner Anſpruch machen ſoll: Friſchheit, Leichtheit, ein Durchſcheinen in gewiſſen Tönen, welches ſelbſt über die Natur hinausgeht. Die geachteteſten Coloriſten haben die Schönheiten, die ſie in der Natur ſahen, ein wenig zu übertreiben gewußt. Wenn einige Töne im Fleiſche ſich dem Röthlichen, dem Bläulichen, dem ſilberartig Grauen nähern, ſo haben ſie dieſelben fühlbarer ausgedrückt, gleichſam um ſie den Betrachtern anzukündigen, und ihnen die Einſicht zu zeigen, welche dazu gehört, um ſie zu entdecken, und ſie mit Kunſt darzuſtellen. Dieß hieße den Zweck aller ſchönen Kunſt überſchreiten, wenn er blos in der Illuſion beſtände.

Dann wären auch Gegenſätze der Farbe, des Lichtes, und der Schatten überflüßig, denn die Natur iſt immer wahr, und bedarf aller jener Hülfsmittel nicht, um pikante Wirkungen hervorzubringen. Jene Unterdrückungen gewiſſer Lichter, die in der Wirklichkeit Statt finden, die aber die Kunſt verlöſcht, um die Harmonie oder die Wirkung zu vermehren, würden denn, wie angenehm ſie auch wären, tadelnswürdige Fehler ſeyn.

Damit will man aber gar nicht jenen blos gemachten Farben das Wort reden, welche in der That nur der Roman der Malerei ſind. Was ſich ganz von der Wahrheit entfernt, iſt jederzeit tadelnswerth. Allein jene Farben geben doch einen Beweiß ab, daß es in dieſer Kunſt Schönheiten giebt, welche von der genauen Nachahmung des Wahren ganz unabhängig ſind. Und wenn zuweilen ganz unwahre, aber angenehme Romane dieſer Art ſelbſt dem Auge des Kenners gefallen, ſo muß man ſchließen, daß ein ſolcher ſich durch die Vereinigung mehrerer von aller Illuſion unabhängiger Schönheiten geſtimmt fühlt, den gänzlichen Mangel aller Wahrſcheinlichkeit zu verzeihen.

Eine der größten Schönheiten der Kunst, welche noch weniger mit Illusion zusammenhängt, da sie blos aus dem Gefühle entspringt, welches den Künstler rührt, ist jene Kunst in der Arbeit, jene meisterhafte Sicherheit und Leichtigkeit, welche oft allein das wahrhaft Schöne von dem Mittelmäßigen, welches uns immer kalt läßt, unterscheidet, ich meine jene Behandlung, (faire) welche die beßte Kopie von dem Original eines großen Meisters unterscheidet, und die wahren Talente des Künstlers so charakterisiret, daß oft ein kleiner, vielleicht der uninteressanteste Theil eines Gemäldes dem Kenner ankündigt, daß es von einem großen Meister herrührt.

Das wahre Schöne muß in der Skulptur sowohl als in der Malerei mit den verschiedenen Partieen der Kunst die Freiheit der Tusche und die Leichtheit der Behandlung verknüpfen; daraus entspringt, in der Malerei, die Reinheit der Töne, in der Skulptur, das Anmuthige der Arbeit, welches eigentlich das Werk vollendet.

Oft hat der größte Meister weniger Korrektion und strenge Richtigkeit, als der mittelmäßige Mensch, aber seine Arbeit ertheilt, entweder, wegen ihrer Stärke und Wärme, oder wegen ihres Liebreizes, den Werken seines Pinsels oder seines Meisels, Geschmack und Seele.

Man behauptet nicht, daß die Behandlung (le faire) die einzige wesentliche Partie sei, aber gewiß krönt sie alle andre, und man kann annehmen, daß sie, in Hinsicht des Vergnügens, welches sie dem Kenner verursacht, durch nichts ersetzt werden kann. Ein mittelmäßiger Künstler kann die Komposition und die vorzüglichsten Wirkungen des Lichtes für ein Werk der Malerei von einem großen Meister übernehmen, eben so für ein Werk der Skulptur die allgemeinen Formen und die Hauptmassen; indessen wird es doch kein wahrhaft schönes Werk seyn, weil ihm jenes Gefühl und jene Einsicht fehlt, welche allein die schöne Behandlung hervorbringen.

Vielleicht wundert man sich, daß die Behandlung als eine so wesentliche Schönheit betrachtet wird. Es giebt nur zu viele, welche sie, aus Mangel gehöriger Einsicht, für bloße

Digitized by Google

ſen Mechanism halten. Dieß iſt ein Irrthum; Künſtler fühlen es vorzüglich, und geſtehen zu, daß ſich ein Meiſterwerk, und ein mittelmäßiges oft durch die bloße Behandlung unterſcheiden.

Man wird ſein Erſtaunen vermindern, wenn man bemerkt, daß es auch für die Dichtkunſt eine Behandlung giebt, welche ein weſentliches Erforderniß iſt, und die eigentliche Vollendung jedes Werkes ausmacht. Iſt die Kunſt, mit Leichtigkeit zu verſificiren, oder doch ſchwer gemachten Verſen den Schein der Leichtheit zu ertheilen, die Kunſt, mit Richtigkeit, Stärke, oder Anmuth auszudrücken, iſt die ganze Poeſie des Styles etwas andres? Wie viele Erzähler können dieſelben Ideen anwenden, welche Lafontäne vorträgt! Allein wird es ſie nicht alle durch ſeine Behandlung, ſein faire, übertreffen!

Man hat bei einer öffentlichen Ausſtellung, zwei Basreliefs geſehen, das eine von Chardin, das andre von Oudry. Der letztere war ein ſehr geſchickter Mann, und malte mit Leichtigkeit. Das Täuſchende beider Stücke war ſich gleich, man mußte beide berühren, um ſich zu überzeugen, daß es Gemälde ſeien. Indeſſen fanden Künſtler, und Männer von Geſchmack eine gänzliche Verſchiedenheit zwiſchen beiden Stücken. Das Gemälde Chardins war eben ſo ſehr über dem von Oudry, als dieſer letztere ſelbſt über dem Mittelmäßigen war. Und der ganze Unterſchied beſtand in jener geiſt- und feuervollen, ich möchte ſagen, magiſchen Behandlung, in jener unnachahmlichen Kunſt, welche die Werke von Chardin ſo ſehr auszeichnet *).

*) Dieſes Beiſpiel beweiſt für die Gattung, von welcher die Rede iſt, in welcher, wie wir gern zugeſtehen, die Behandlung entſcheidet; allein wir zweifeln, daß es für die Gattung der Geſchichte, dieſe hohe Poeſie der Malerei, beweiſe, wo das Edle des Entwurfs, die Wahrheit des Ausdrucks und die Schönheit der Formen allen übrigen Partieen der Kunſt vorgehen. — Vergleichen wir ein ſchönes Gemälde von Raphael, mit einem andern, beſſer gemalten, ſchöner behandelten (d'un plus beau faire) Stücke über denſelben Stoff, welches aber in Hinſicht der Anlage, des Ausdrucks und der Zeichnung unter jenem iſt, wird Raphael dadurch ſeine Superiorität verlieren? — Note des Redaktors.

Eine von denjenigen Gattungen der Malerei, in denen die Wahrheit am meisten wesentlich ist, ist gewiß die, welche Herr Vernet mit so vielem Glanze ausübt. Man würde ihn indessen bei aller seiner Wahrheit nicht so sehr bewundern, wenn nicht seine Tusche so geistreich, seine Ausführung so leicht und beseelt wäre.

Wir stellen also das Resultat fest: daß die Kenner und das Publikum berechtigt sind, diejenige Wahrheit zu fordern, welche auf Täuschung hinzielt, daß jedes, wenn auch übrigens noch so schönes Werk, welches sich davon entfernt, sehr tadelnswerth ist, daß sie aber dessen ungeachtet, nicht die einzige Schönheit der Kunst ist, ja daß sie nicht einmal die ist, welche den vortreflichen Künstler von dem Mittelmäßigen unterscheidet und das Erhabene der Kunst ausmacht.

(Aus den vermischten Werken des Herrn Cochin.)

Terme.

Terme.

Man bezeichnet durch den Namen von Termen Statuen, deren unterer Theil sich in die Form eines umgekehrten Obelisken endigt, was man gaine nennt, weil der untere Theil der Figur darin verborgen, und wie in einer Scheide ist, daraus der obere Theil hervorzugehen scheint.

Diese Form ist entlehnt von den alten Hermen, und erinnert an die Kindheit der Kunst, an jene Zeit, wo man die Figur eines Menschen nur so darstellte, daß man einen Kopf, oder wohl gar nur einen runden Stein auf eine Säule stellte.

Eine gedoppelte Terme, terme double ist, aus deren Scheide zwei halbe Körper, oder zwei mit dem Rücken zusammenlaufende Bruststücke hervorgehen. Man findet sogar einige mit vier Köpfen.

Wenn eine Terme sich in einen Fischschwanz endigt; nennt man sie terme marin.

Terrain.

Terrain.

S. den Art. Landſchaft.

Terraſſe.

Terraſſe.

S. den Art. Landſchaft.

Theatraliſch.

Theatral.

Wenn die Künſte der Malerei und Skulptur bei einer Nation ausgeübt werden, welche einen lebhaften Geſchmack für theatraliſche Vorſtellungen hat, und das Vergnügen derſelben täglich genießt; ſo kann es nicht fehlen, daß nicht dieſe Vorſtellungen einen Einfluß auf die Künſte bekommen, und die Künſtler ſich nicht auf die Nachahmung der Schauſpieler einſchränken ſollten, anſtatt die Natur nachzuahmen.

Geſchieht dieſes, ſo ſind die Werke der Kunſt nicht Nachahmungen von dem, was die Menſchen in einer gewiſſen Handlung, einer gewiſſen Gemüthsbewegung thun, ſondern von dem, was die Nachahmer dieſer Handlungen und Gemüthsbewegungen thun.

Wenn dieſe Nachahmer, ich meine, die Schauſpieler, anſtatt der Natur zu folgen, ſich nach falſchen Conventionen richten, wenn ſie an die Stelle der natürlichen Attituden, Bewegungen und Geſten eine ſtudierte Ziererei ſetzen, ſo entfernen ſich auch die Künſtler von den Wahrheiten der Natur, und übernehmen die Fehler der Muſter, welche ſie gewählt haben.

Durch dieſe fehlerhafte Methode der Künſtler hat die Kunſt in Frankreich mehr gelitten, als in irgend einem andern Lande, weil es in der Hauptſtadt dieſes Reichs täglich Schauſpiele giebt, und die Bewohner derſelben vor allen andern gierig nach Schauſpielen ſind.

Digitized by Google

Theile.

Parties.

S. den Art. Partieen.

Theorie der schönen Kunst.

Die Theorie der schönen Kunst hat von jeher das Schicksal gehabt, der Verachtung oder doch wenigstens der Geringschätzung großer Genieen und geistreicher Liebhaber ausgesetzt zu seyn. Der Hauptgrund davon liegt unstreitig in ihr selbst. Leistete sie, was ihre Urheber oft in so hochtönenden Versprechungen ankündigen, böthe sie dem Genie und dem Geschmacke feste Prinzipien dar, wodurch im Gebiethe des Schönen eine Harmonie entstünde, wie wir sie in der Sphäre des Wahren und Guten beabsichtigen, entwickelte sie nur solche Regeln, welche das höchste Interesse des Künstlers begünstigen, seine Freiheit nicht einschränken, sondern nur die möglichst schöne Aeußerung derselben befördern und ihn dem Ideale von Vollendung näher führen, auf welches er durch seine ursprünglichen Anlagen selbst gerichtet ist; so würde sie selbst von denjenigen verehrt werden, welchen die Natur die glücklichsten Anlagen verliehen hat, um selbst, Meisterwerke hervorzubringen.

Die allgemeine Theorie der schönen Kunst hat, wie ich bereits in der Einleitung des ersten Theiles gezeigt habe, ein gedoppeltes Geschäft; 1) zu zeigen was der Künstler leisten könne; 2) zu bestimmen, was er leisten solle; sie zerfällt also ihrem wesentlichen Inhalte nach, in zwei Haupttheile, deren ersten ich die Naturkunde des Genies für schöne Kunst, den zweiten die Teleologie des Genies für schöne Kunst nenne.

Die besondre (philosophische) Theorie der schönen bildenden Kunst kann und muß wie mir scheint, nach derselben Eintheilung behandelt werden.

Die Naturkunde des Genies für alle und demnach auch für bildende Kunst stützt sich: 1) auf Betrachtung und Zergliederung der Eigenschaften von vorhandenen klassischen Werken des Genies; 2) auf Psychologie, vorzüglich Theorie des Begehrungs- und Gefühlsvermögens, und Critik der ästhetischen Urtheilskraft. Derjenige also, welcher sie gründlich und zweckmäßig bearbeiten soll, muß zugleich eine ausgebreitete Bekanntschaft mit den Werken der Kunst selbst, besitzen, und in inniger Vertrautheit mit mehrern Theilen der Philosophie stehen. Nur weil beide Erforderniße so schwer zu vereinigen sind, bleiben gute Theoristen des Geschmacks auch in unsern lichtvollen Zeiten immer noch seltne Erscheinungen, und wir haben vielleicht mehr Hoffnung zehn Winkelmann wieder zu bekommen, ehe wieder ein Lessing hervortritt.

Die Naturkunde des Genies hat folgende Untersuchungen zu ihrem wesentlichen Gegenstande:

I. Theorie der Schönheit im allgemeinen, Wesen der schönen Kunst, oberster Grundsatz aller schönen Kunst;

II. Theorie des Genies, psychologische Entwickelung aller Kräfte, welche wesentlich dazu gehören;

III. Natur der einzelnen schönen Künste im Besondern; Modifikation des Begriffs der Schönheit in jeder, Eigenthümlichkeiten des Genies

IV. Theorie der Originalität in der schönen Kunst im Allgemeinen und Besondern. Schon in der Theorie des Genies muß gezeigt worden seyn, daß Originalität wesentlich zum Genie gehört; in diesem Abschnitte wird die Natur der Originalität für alle und jede Kunst, die Originalität, in Stoffen, Planen und Formen der Bezeichnung näher bestimmt, und die Kriterien angegeben, durch welche man jene Eigenthümlichkeiten anerkennt, welche den wahrhaft originellen Künstlergeist charakterisiren *).

V. Theo-

*) Dieses ist vielleicht der schwerste Theil der ganzen Theorie der Künste, ein Theil, den beinahe nur Künstler selbst gehörig bearbeiten können, welche die Gabe der Originalität in hohem Grade besitzen.

Digitized by Google

V. Theorie und Classifikation derjenigen Stoffe, welche vorzüglich schöner Kunstdarstellung fähig sind. Theorie des Interessanten in Verknüpfung mit der Schönheit der Form. Hier wird die Natur des Erhabenen, Großen, Starken, Rührenden, Naiven, Komischen u. s. w. in Beziehung auf alle und jede einzelne Kunst untersucht.

VI. Theorie der nothwendigen Regelmäßigkeit in Werken schöner Kunst; zu ihr gehören die Grundsätze über Einheit, Harmonie, Stetigkeit, Verhältnismäßigkeit, Umfang u. s. w. ebenfalls nicht blos im Allgemeinen, sondern auch in Beziehung auf jede einzelne Kunst dargestellt.

Man kann sich selbst vorstellen wie in einer besondern philosophischen Theorie der bildenden Kunst alle diese Untersuchungen spezialisirt werden, zugleich aber auch wie innig jene besondre Theorie mit der allgemeinen Theorie alles Kunstschönen zusammenhängt. Die in jener Theorie enthaltene Naturkunde des Genies für schöne bildende Kunst ist nichts anders, als eine Erklärung der Eigenschaften der Produkte dieses Genies, aus denen diesem Genie wesentlich eigenen körperlichen und geistigen Anlagen. Erkenntnisquellen dieser Naturkunde sind: Betrachtung der klassischen Werke der bildenden Kunst selbst *), von den Theilen der Philosophie vorzüglich Seelenlehre, und Kritik der ästhetischen Urtheilskraft. Der Plan für diese Naturkunde wäre, wie mir scheint folgendermaaßen passend angelegt:

I. Wesen aller schönen bildenden Kunst, Grundsatz, welcher alle charakteristische Züge davon in sich vereinigt. Unbedingte Nachahmung der schönen Natur kann nicht oberstes Prinzip für die bildende Kunst seyn. Da bei jedem ihrer Werke das Genie lediglich für den Geschmack schaft und bildet, so fordert auch dieser, daß in dem Werke

des

*) Diese Betrachtung erfordert eben so gewiß Kenntnis des Mechanischen einer jeden bildenden Kunst, als Dichter-Lektüre, Sprachkunde.

Digitized by Google

des Genies nichts erscheine, was ihm gleichgültig oder wohl gar widrig sei, fordert, daß das Werk alle die Eigenschaften besitze, welche sich vereinigen müssen, um dem menschlichen Geiste den höchsten, vollendetesten, reinsten Schönheitsgenuß zu gewähren, welcher durch Form und Gestalt, als freie Produkte menschlicher Erfindung und Einbildungskraft, für menschliche Geister bewirkt werden kann. Der Geschmack kann die Theile der wirklichen Natur nicht als zunächst für das durch ihn mögliche Vergnügen gebildet, betrachten; allein jedes Werk schöner bildender Kunst kann und muß er aus diesem Gesichtspunkte ansehen. Er fordert also von dem Genie mehr als von der Natur, und aus dieser gerechten Forderung des Geschmacks entspringt der oberste Grundsatz für alle schöne bildende Kunst, ein Grundsatz, welcher nichts anders ausdrücken kann, als: Bildung von sichtbaren Formen für den höchsten, vollendetesten, und reinsten Schönheitsgenuß, dessen der Mensch bei der größten möglichen Vervollkommnung seiner zum Genuß des Schönen zusammenwirkenden Vermögen fähig ist; Bildung von sichtbaren Formen, wie sie die Natur selbst hätte bilden müssen, wenn Befriedigung des Geschmacks des Menschen durch ihre Gestalten ihr ausschließlicher Zweck gewesen wäre.

II. Zergliederung des Genies zu aller schönen bildenden Kunst, Entwickelung derjenigen Kräfte, Mischungen und Verhältnisse von Kräften, welche zu Hervorbringung von Werken derselben zusammenwirken müssen. Der Geschmack ist selbst unter diesen Kräften begriffen, ich meine den Geschmack, als das ursprüngliche Vermögen über das Schöne zu urtheilen; ohne ihn kann Genie zur schönen bildenden Kunst gar nicht gedacht werden.

III. Eintheilung der schönen bildenden Kunst 1) nach den Gegenständen, die sie ihrem Prinzip gemäß darstellen kann, Aufstellung der obersten Prinzipien für jede Art von Werken; 2) nach

der

der verschiednen Art und Weise, wie die Formen dieser Gegenstände nachgeahmt werden können; Aufstellung der obersten Prinzipien für jede besondre Art bildender Kunst in dieser Hinsicht.

In der ersten Hinsicht theilt man die schöne bildende Kunst in: a) Darstellung von freien Schönheiten der Natur; als α) Nachbildung von Landschaften *); β) Nachbildung von Blumen **); b) Darstellung von schönen Formen, deren Beurtheilung und Wirkung auf das Gefühl durch Ideen bestimmt ist; α) Menschendarstellung in א) Portraits ב) ganzen Figuren; ג) Historischen Stücken; β) Darstellung intellektueller, moralischer, hyperphysischer Begriffe in schönen Formen; Allegorie.

In der zweiten Hinsicht ist die schöne bildende Kunst: a) plastische Kunst, Nachformung eines körperlichen Gegenstandes im Ganzen, nicht blos, wie er in bestimmter Ansicht dem Auge erscheint, sondern, wie er an sich sinnlich da ist: b) zeichnende Kunst, so nenne ich die Nachahmung der Erscheinung körperlicher Gegenstände für das Gesicht unter einem bestimmten Gesichtspunkte auf ebenen Flächen.

Die plastische Kunst theilt sich in mehrere Gattungen, jenachdem sie für ihre Nachformung besondere Stoffe wählt, und besondre Methoden einschlägt, sie zu behandeln: Bildhauerkunst, Stuckaturkunst, Bossirkunst, Schnitzkunst u. a.

Die zeichnende Kunst theilt sich in zwei Hauptgattungen: a) die Zeichenkunst in engerer Bedeutung, die sich nur willkührlich gewählter Farben zur Darstellung der Objekte bedient, nur Umriß und Figur des Ausgedehnten nach Licht und Schatten darstellt; b) die Malerkunst, welche die Gegenstände, mit den Farben, die sie in der Natur haben, darstellt.

*) Zu den Landschaften rechne ich auch die Seestücken (marines) (diejenigen ausgenommen, welche blos Werke mechanischer Kunst für die Schiffarth darstellen, und gar nicht zur schönen Kunst gehören.)

**) Hiezu kann man auch die Darstellung schöner Pflanzen, Bäume und Früchte rechnen.

stellt. Zur Zeichenkunst in engerer Bedeutung gehört dem innern Wesen ihrer Werke nach, auch die Gravur.

Das Summum ästhetisch vollkommener Darstellung für jede dieser Arten bildender Kunst läßt sich in einer präcisen Formel ausdrücken, welche in einer wissenschaftlichen Theorie der schönen bildenden Kunst an der Spitze der Untersuchung einer jeden stehen muß. Da ich hier nur die Skizze einer Theorie vorzeichne, so liegt es außer meinem Plane, alle diese Grundsätze zu entwickeln, und zu erweisen.

IV. Entwickelung der wesentlichen Bestandtheile des Genies zu jeder Art schöner bildender Kunst; Genie des Landschafters, Blumenmalers, Portraitmalers, Historienmalers, Allegorieenmalers; Genie des Bildhauers, Zeichners, Gravörs, Malers. — Hiermit wird eine Lücke der bisherigen Theorien ausgefüllt, in denen man nur von den allgemeinen Erfordernissen des Genies für alle schöne bildende Kunst handelt, aber entweder gar nicht oder zu flüchtig von denjenigen Anlagen redet, welche dem Genie zu besondern Arten derselben eigenthümlich sind *).

V. Theorie der Originalität in Werken der schönen bildenden Kunst. Auch für das Genie zu dieser ist Originalität eines der wesentlichsten Erfordernisse; sie findet Statt in jeder Klasse und Art von Werken **), findet Statt in jeder Parthie der bildenden Kunst von der Erfin-

*) Ich bin überzeugt, daß zu einem großen Kupferstecher keinesweges blos eine ursprüngliche Anlage zur mechanischen Fertigkeit, sondern auch eine gewisse eigene Vollkommenheit der Einbildungs- und Dichtungskraft gehört, welche sich durch kein Studium erlernen, durch keine Uebung gewinnen läßt.

**) Am meisten macht sich die Originalität geltend in den zeichnenden Künsten, weniger in den plastischen, unter jenen vorzüglich in der Malerei. — Unter den Arten der Werke ist am wenigsten der Originalität fähig das Blumenstück, in sehr hohen Grade aber die Landschaft; unter denen, welche menschliche Figur darstellen am wenigsten das Portrait, im höhern Grade das historische Werk, im höchsten das allegorische.

findung bis zur Coloritung und dem Helldunkel *). Sie ist dasjenige, was die Hand des Meisters von Genie charakterisirt, und diese jederzeit von der auch noch so glücklichen Hand eines talentvollen Kopisten unterscheidet. Sie kann durch Regeln nicht erworben werden, alle Philosophie und Kritik des Geschmacks kann blos die Criterien ihres Daseyns, und ihre Wirkungen auf das Gefühl entwickeln.

Die Kenntnis der malerischen Schulen ist eine reichhaltige Quelle für die Theorie der Originalität, wiefern nämlich Meister derselben sich durch diese große Naturgabe ausgezeichnet haben.

VI. Das Genie in seiner Originalität beabsichtigt keine Schönheit, bleibende, sich erneuernde gleichsam immer wieder belebende Schönheit. Es ist also seinem eigenen Interesse angemessen, jenem Zwecke gemäß seine Stoffe zu fassen, seine Anordnungen, seine Ausdrücke zu bilden, seine Bezeichnung auszuführen. Weit entfernt, daß es dadurch seiner Originalität schaden sollte, macht es vielmehr dadurch dieselbe nur glänzender geltend. Die Naturkunde des Genies für bildende Kunst stellt also auf:

1) Grundsätze für die Wahl der Stoffe zur Vereinigung des Interessanten mit dem Schönen; **)

2) Grund-

*) Natürlich findet Originalität in einer Parthie um so mehr Statt, je mehr sie von der Freiheit der Einbildungskraft abhängt, je weniger sie durch unveränderliche Gesetze fixirt ist. In der Erfindung kann diesemnach die höchste Originalität liegen, nächst jener die meiste im Ausdruck: im geringern Grade schon ist ihrer fähig die Anordnung, im allergeringsten die Zeichnung. Eine vorzügliche Originalität kann zukommen der Farbe und dem Helldunkel; in Hinsicht welches letztern vorzüglich die freie Einbildungskraft, unbeschadet der Naturgesetze, magische Wirkungen hervorbringen kann.

**) Hieher gehört, Betrachtung des Erhabenen, Großen, Starken, Kraftvollen, Schrecklichen, Grausenerregenden, Feierlichen, Edlen, Sanften, Rührenden, Liebreizenden, Naiven, Komischen u. s. w in besonderer Beziehung auf bildende Kunst, nach den verschiedenen Arten ihrer Werke, durchgeführt.

Digitized by Google

2) Grundsätze für die Anordnung *).

3) Grundsätze für den Ausdruck.

4) Grundsätze für Bezeichnung, und Ausführung **).

Diese Grundsätze entspringen aus der Natur und dem höchsten Interesse des Kunstgenies selbst, welches sie auch, wenn seiner Entwickelung keine zufälligen Hindernisse in den Weg gelegt werden, ohne Anleitung von selbst findet.

VII. Der Styl in Werken der bildenden Kunst beruht auf der Uebereinstimmung der Anordnung, des Ausdrucks, und der Bezeichnung mit dem Charakter des Stoffes. Die Naturkunde des Genies für bildende Kunst endigt, mit der Theorie des Styls, nach seinen verschiednen Arten.

Der menschliche Geist kann sich durch die bloße Naturkunde des Genies zur schönen Kunst nicht befriedigen. So wie er durch die ihm eingepflanzte Vernunft gezwungen ist, alle freie Wirkungen menschlicher Vermögen zu beziehen auf Würde und Endzweck der Menschheit, so kann er auch nicht umhin, die Thätigkeiten und Produkte des Genies für schöne Kunst aus diesem Gesichtspunkte zu fassen. Er fragt also, worin die höchste Bildung und Veredlung des Kunstgenies bestehe, wenn man seine Werke und den Einfluß derselben auf die Menschheit, in Hinsicht der Würde und des Endzwecks derselben betrachtet. Die Beantwortung dieser Frage liefert der zweite Theil der philosophischen Theorie der schönen Kunst, ich nenne ihn Teleologie des Genies für schöne Kunst.

Die Teleologie des Genies betrachtet den Menschen nicht blos mit entwickeltem Gefühle und Geschmack für das Schöne, sondern auch als ausgebildet von Seiten seiner übrigen höheren Vermögen. Einem Menschen, welcher auf dieser Stufe der Veredlung steht, genügt das bloße Schöne nicht,

*) Betrachtung der Einheit, Harmonie, Verkettung, Uebergänge, Natürlichkeit, Leichtigkeit, Mannigfaltigkeit, Kontrastirung, Kühnheit u. s. w. in der Stellung der Theile eines künstlerischen Ganzen.

**) Betrachtung der Wahrheit, Richtigkeit, Bestimmtheit, Reinheit, Leichtheit, Manier, Behandlung u. s. w.

nicht, er will in der Form desselben immer nur das Gute und das Wahre sehen.

Die Teleologie des Genies hat einen obersten Grundsatz, und mir scheint, es könne kein andrer seyn, als der: Darstellung des Guten und Wahren in der Form der höchsten und reinsten Schönheit, welche Kunst nur irgend gewähren kann.

Die philosophische Theorie der schönen bildenden Kunst hat, wie jede andre schöne Kunst, ihre eigenthümliche Teleologie, welche nach allgemeinen Grundsätzen bestimmt, wie sich das wahre Genie für schöne bildende Kunst, vervollkommnen, wie es seine Anlagen anwenden und äußern solle, um ein höchstes Schönes hervorzubringen, welches zugleich alle ädlere Kräfte des Menschen interessire, und für die Menschheit nicht blos Mittel des Genusses, sondern auch der Cultur sei.

Die Teleologie des Genies enthält die Grundsätze der wahren Geschmacksbildung. Nach Kant, welcher den Geschmack blos als Vermögen durch die bloße Form unmittelbar zu urtheilen annimmt, sind es Regeln der Vereinbarung des Geschmackes mit der Vernunft. Mir scheint, daß die Bildung des Geschmacks in gar nichts andern als dieser Vereinbarung bestehe.

Ich enthalte mich der weitern Entwickelung dieser Idee einer Teleologie für schöne bildende Kunst um so mehr, da sich Jeder nach dem ausführlichen Entwurfe der Naturkunde für schöne bildende Kunst den allgemeinen Plan davon selbst skizziren kann.

Daß eine philosophische Theorie der schönen Kunst von diesem Inhalte, und in dieser Form noch nicht versucht worden, habe ich nicht nöthig, am Schlusse dieses Aufsatzes noch zu erweisen.

Tinte.

Tinte.

Teinte.

Die Tinten sind Farben, welche in verschiedenen Proportionen zusammengemischt sind, jenachdem man die Nüancen braucht. Sie werden auf eine zwiefache Weise gebildet; man kann auf die Spitze des Pinsels Hauptfarben in der Proportion nehmen, die für die hervorzubringende Nüance passend ist; man kann auch auf der Palette die verschiedenen Nüancen abgesondert anordnen, welche dem zu malenden Gegenstande zukommen. Diese Farbenmischungen nennt man Tinten in dem Zeitpunkte, wo der Künstler sie bildet, und noch allgemeiner nennt man sie Töne, wenn sie angebracht sind; so macht der Maler violette Tinten zu einem Kopfe, an dem er arbeitet, und der Betrachter bewundert die Richtigkeit und Wahrheit der violetten Töne, welche man an diesem Kopfe angebracht findet. Der einsichtsvolle Verfasser des folgenden Artikels weicht von mir in Rücksicht der Anwendung von Tinte und Ton ab. L.

Tinte ist ein Ausdruck der Malerei, durch welchen man eine kleine Portion natürlicher Farben versteht, die zusammengemischt sind, um verschiedene Nüancen, welche die Natur darbiethet, nachzubilden. Die Tinten können sich auf der Palette des Malers befinden, oder auf dem Gemälde angeordnet seyn.

So sagt man: ehe man male, muß man seine Tinten bereiten; die Tinten müssen mit genugsamer Richtigkeit bestimmt seyn; mischet die Tinten unter einander ohne sie zu beschmuzen; jener Maler vermannigfaltigte seine Tinten unendlich, jener brachte sie auf eine äußerst einfache Weise an, die Tinten von Rubens sind lebhaft, die Tinten von Guido frisch.

In den Werkstätten bedient man sich oft des Wortes Tinte mit weniger Genauigkeit; man hört in selbigen z. B. „das ist eine zu helle Tinte“, wenn die Rede von einem

Tone

Tone eines Gemäldes ist. Obwohl die Tinte den Grad von Schatten oder von Licht enthält, der dem Werke nöthig ist; so darf doch das Wort Tinte nur vom Colorit gebraucht werden.

So würde man sehr richtig sagen; diese Tinte ist zu blau, zu grün; mit weniger Präcision sagt man: die Sündfluth von Poussin ist in einem grauen Tone gearbeitet, es sollte heißen: in einer allgemeinen grauen Tinte; im Gegentheile sollte man nicht sagen: die Gründe von Caravaggio haben eine schwarze Tinte, sie gehen so sehr hervor als die Figuren; es sollte heißen, haben einen zu schwarzen Ton. Denn Ton drückt allein den Grad von Schatten und Licht aus, dieß unterscheidet dieses Wort von Tinte, welches sich auf das Colorit bezieht.

Zieht man de Piles zu Rathe, welcher Richtigkeit der Prinzipien mit Reinheit der Sprache vereinigt, so findet man, daß er jenen Unterschied anerkennt; „die Mannigfaltigkeit der „Tinten, beinahe in einem und demselben Tone, auf einer „und derselben Figur, oft an einem und demselben Theile angebracht, trägt nicht wenig zur Harmonie bei.“ (Traité du colorit.)

Diejenige Verbindung, welche sich oft zwischen den Tinten und den Tönen eines Gemäldes findet, macht, daß oft die Bedeutungen beider Wörter beinahe zusammenfallen, weil die Lokalfarbe eines Gegenstandes, wie zum Beispiel die einer Castanie, denselben auf einem hellen Grunde, oder einem erleuchteten, hellen, farbigen Grunde in Braun losmacht; in diesem Falle sagt man gleich gut: diese Castanie macht sich vermöge ihrer Tinte oder vermöge des Tones, los.

Es giebt Gegenstände, welche, bei gleicher Farbe, verschiedene Tinten darbiethen.

Es ist eine Folge des Mangels guter Prinzipien, daß die Maler in Beziehung auf die Tinten zwei ausschließliche Manieren angenommen haben. Die einen vermannigfaltigen ihre Tinten bis in das Unendliche, Andre befolgen eine einfachere

und

Digitized by Google

und breitere Manier. Allein die Natur befiehlt uns, daß wir durchgängig, nach der Verschiedenheit der Umstände den Lichtern folgen sollen, welche die Gegenstände erleuchten.

Sind sie von einem lebhaften Lichte, wie dem der Sonne, getroffen, so sind sie davon sehr getränkt (empregnès); die Lokalfarben verschwinden zum Theil, die kleinen Formen selbst verlieren von ihren Vorsprüngen, und die Tinten haben wenig Mannigfaltigkeit, wenn sie dieselbe nicht durch die Verschiedenheit der Plane bekommen.

Ist im Gegentheile der Gegenstand nicht stark erleuchtet, so setzen die Lokalfarben ihr volles Spiel fort, und unter den Tinten herrscht die größte Mannigfaltigkeit.

Auch von der Natur der Gegenstände hängt die mehrere, oder wenigere Mannigfaltigkeit der Tinten ab. Auf polirten und glänzenden Körpern, die für die Reflexion aller sie umgebenden Gegenstände empfänglich sind, sieht man das Muster einer Unendlichkeit von Tinten. Auf gleiche Weise zeigen sehr poröse und das Licht einsaugende Tuche eine geringere Mannigfaltigkeit von Tinten, als Taffet, und überhaupt seidene Zeuge, welche bei ihrem härtern und dichteren Gewebe, eine große Menge Strahlen reflektiren, die sie umgeben.

Ein Mann von Grundsätzen befolgt nicht in allen seinen Arbeiten ein und dasselbe System über die Tinten, er weiß von mehreren in einem und demselben Werke Gebrauch zu machen. Ist die Scene zum Theil von der Sonne beleuchtet, so werden die Tinten von dieser Seite sehr lebhaft, aber breit und beinahe gleich seyn, während sie in denen des Lichtes beraubten Theilen gar sehr vermannigfaltigt seyn werden. (Artikel des Hrn. Robin.)

Tockiren.

Heurter.

Das Tockirte, betrachtet als eine an sich gleichgültige Eigenschaft, welche gut oder bös seyn kann, je nachdem sie gebraucht wird, ist das Entgegengesetzte des Verschmolzenen,

nen; als ein Fehler betrachtet, iſt ſie dem Geleckten entgegengeſetzt.

In einem verſchmolzenen Gemälde gehen die Farben durch unmerkliche Nüancen in einander über, haben ſich gleichſam in einander, und können nur von einem ſehr erfahrnen Auge unterſchieden werden. In einem tockirten Gemälde ſind die Tinten dick aufgetragen, mit roher Keckheit, die eine neben die andre geſetzt, ihre brüske Aufeinanderfolge iſt nicht nur ſehr merklich, ſie iſt ſogar zurückſtoßend, wenn man das Werk in der Nähe betrachtet; ſieht man es von Weitem, ſo ſtellt ſich die Luft zwiſchen das Gemäld und das Auge des Betrachters, verſchmelzt die Tinten und verwandelt die grobe Skizze in eine vollendete Malerei. Man könnte von den Freskogemälden des Lanfrank ſagen: daß ſie der Luft ihre Vollendung verdanken.

Es iſt demnach kein Fehler, die koloſſaliſchen Figuren einer hohen Kuppel zu tockiren; im Gegentheil würde das Verſchmolzene hier ganz zwecklos und verwerflich ſeyn. Selbſt in einem Gemälde, welches nicht eben aus zu großer Ferne geſehen werden ſoll, müſſen einige Theile tockirt ſeyn, um die Zartheit andrer deſto geltender zu machen, welche eine koſtbarere Vollendung erfordern. So muß der Baumſchlag eines dickbelaubten Baumes, ſein alter durch die Zeit abgezehrter Stamm, eine Teraſſe, Geſträuche tockirt werden, ihre Darſtellung würde äußerſt froſtig ſeyn, wenn ſie verſchmolzen wären, wie das Fleiſch einer jungen Nymphe, welche in der Landſchaft umherwandelt.

Einige Maler, wie Tintoret, haben die Praktik angenommen, ihre Gemälde allgemein zu tockiren; der Betrachter muß ſich in die gehörige Entfernung ſtellen, in der ſie als vollendet erſcheinen. Rembrandt hatte den fehlerhaften Eigenſinn, in einem und demſelben Gemälde gewiſſe Theile zu verſchmelzen, und andre Theile derſelben Art nur zu tockiren, einen Kopf zu endigen, und eine Hand nur zu ſkizziren. Unmöglich kann man zugleich einem Gemälde nahe ſtehn, um den Kopf, und fern, um die Hand zu betrachten.

Die

Digitized by Google

Die ersten Gedanken der Maler sind immer nur tockirte Skizzen; sie verfertigen sie nur für sich, in der Folge werden sie für die wahren Kenner oft sehr kostbar. Die Nichtkenner suchen sie auch, um Kenner zu scheinen, und ob sie gleich selbst nichts in ihnen sehen, so wollen sie doch Unwissenden, die sie bewundern sollen, tausend Dinge darinnen zeigen. (Levesque.)

Tödten.

Tuer.

Man sagt: ein Theil eines Gemäldes tödte einen andern, wenn er seine Wirkung zerstöhrt. Wenn ein Gemälde von einer kräftigen Farbe in der Nachbarschaft eines schwach kolorirten steht, so sagt man ebenfalls: jenes tödte dieses. (L.)

Ton.

Ton.

Dieses Wort hat in der Sprache der Kunst eine allgemeine und eine specielle Bedeutung.

Man sagt im Allgemeinen: dieser Kupferstich hat einen schönen Ton, einen kräftigen, lieblichen, warmen, Ton u. s. w. Man sagt: der Ton dieses Werkes muß gesteigert werden, und drückt dadurch aus die Nothwendigkeit die Farben mehr zu beleben, die Massen bestimmter und die Gegenstände hervorspringender zu bilden.

Im Besondern drückt man durch Ton die Grade des Hellen und Dunkeln aus.

Unter den Tinten eines Gegenstandes muß es Tinten von verschiedenen Tönen geben, für die verschiedenen Grade des Lichts und des Dunkel.

Die Töne eines Werkes beziehen sich auf die Kunst des Helldunkel, müssen also in allen Gattungen der bildenden Kunst mit gleicher Pünktlichkeit studiert werden. Nur dadurch, daß man es versteht, die Töne zu sparen, und mit Präcision anzubrin-

bringen, ist man im Stande, jeden Theil seines Werkes an seine gehörige Stelle zu setzen, den Gegenständen wahre Körperlichkeit zu ertheilen, sie hervorgehen, oder zurücktreten zu lassen, jenachdem sie näher oder ferner erscheinen sollen. Siehe den Art. Tinte. (Robin.)

Ton, dieses Wort stammt her vom Griechischen τείνω ich spanne. Der Ton ist die Spannung, die Intensität einer Farbe, oder einer Wirkung des Helldunkel. Nach einer Stelle des Plinius zu urtheilen, verstanden die Griechen durch Ton in der Malerei das, was wir die eigne Farbe des Gegenstandes nennen. Er sagt, der Ton sei etwas andres als der Glanz, und finde sich zwischen dem beleuchtetesten Theile, und dem Schatten. L. 35. c. 5. Es wäre bestimmter gesagt: zwischen dem lebhaftesten Lichte und der Halbtinte.

In Beziehung auf das Helldunkel drückt das Wort Ton die Intensität der Wirkung in der Natur oder einem Werke der Kunst aus. In Beziehung auf das Colorit drückt es die Intensität einer Farbe, oder die Intensität aller Farben im allgemeinen aus, welche in einem Werke gebraucht sind. Sagt man also von einem Kupferstiche oder einer Zeichnung, worin blos Schwarz und Weiß gebraucht sind, der Ton sei schwach oder kräftig; so versteht man dadurch, daß diese Mischung von Schwarz und Weiß darin einen starken oder schwachen Grad von Intensität hat. Da eine Farbe, oder eine Mischung mehrerer Farben, und was man eine Tinte nennt, mehr oder weniger Intensität haben kann, so empfängt diese Farbe, oder diese Mischung die Benennung Ton, wiefern man sie in Beziehung auf jene Intensität betrachtet. So werden die gemischten Farben, in Beziehung auf ihre Mischung betrachtet, Tinten genannt; in Beziehung auf ihre Intensität bekommen sie den Namen Ton.

Man darf sich diesemnach nicht wundern, daß es in vielen Fällen dem Sprachgebrauch nach gleichgültig ist, Tinte oder Ton zu sagen. Ein Gemäld hat eine graue Tinte, wiefern die Farbenmischung, woraus es besteht, eine allgemeine graue Tinte bildet; es hat einen grauen Ton, wiefern die

die Intenſität der allgemeinen Wirkungen nicht über Grau geht. Man ſieht aus dieſem Beiſpiele, daß die allgemeine Tinte eines Werkes ihren allgemeinen Ton beſtimmt, alſo z. B. wenn die allgemeine Tinte gelblich iſt, der Ton auch gelblich iſt. (K.)

Torſo.

Torſo.

So nennen die Künſtler verſtümmelte Statüen, von denen nur noch der Rumpf übrig iſt. Jeder, der mit den Künſten einigermaaßen vertraut iſt, kennt den berühmten antiken Torſo, den man für einen koſtbaren Ueberreſt der Figur eines Herkules hält.

Tuſche, Tuſchieren.

Touche, Toucher.

Man ſagt eine kühne, feine, geiſtreiche, leichte Tuſche; das Fleiſch mit Gefühl tuſchiren, Zeuge mit Wahrheit tuſchiren, Landſchaften mit Geiſt tuſchiren u. ſ. w.

Beide Ausdrücke haben ſehr verſchiedene Bedeutungen, deren Entwickelung ich verſuchen will.

Die Tuſche iſt eine Manier, in den zeichnenden Künſten gewiſſe Zufälle und Umſtände der ſichtbaren Erſcheinungen der Körper anzudeuten; Zufälle und Umſtände, veranlaßt durch ihre Natur, ihre Stellungen, ihre Bewegungen.

Wenn der Zeichner die Tuſche ſetzt (place.) ausdrückt, (prononce) unterſtützt, (appuye) ſo geſchieht es, weil er dann ganz beſonders und ausdrücklich von der Wirkung gerührt iſt, welche einige jener Zufälle und Umſtände hervorbringen, wovon ich geredet habe.

Wenn in einer Nachbildung der menſchlichen Figur die Tuſche, welche der Künſtler anwendet, blos durch die Krümmungen des Contour beſtimmt iſt, welche verurſachen, daß gewiſſe Stellen dieſes Contours des Lichts beraubt ſind, und

ſich

sich im Schatten zeichnen, so ist nichts vorhanden, was auf die Eindrücke der Seele, und den Ausdruck der Leidenschaften Beziehung hätte, welche doch die geistreichsten und interessantesten Anwendungen der Tusche verursachen.

Wenn der Künstler die Tusche nach seinem Gefühle von der richtigen Bewegung der Figur, die er zeichnet oder malt, markirt; so kann sie geistreich, fein seyn; sie kann Anmuth oder Stärke nach Maasgabe des Eindruckes fühlen machen, welchen der Künstler davon hat.

Dieß ist noch nicht das, was man Tusche von Ausdruck nennt. Allein, wenn der Zeichner oder der Maler, begeistert durch seine Einbildungskraft, welche ihm die Zufälle kräftig darstellt, welche große Leidenschaften auf den Ansichten der Körper bewirken, die Tusche ausdrückt, und stützt, oder besser noch, wenn er diese Tusche nach der Natur selbst ausdrückt, dann ist seine Tusche die Tusche der großen Meister. Sie ist das unnachahmliche Gepräg, welches sie ihren Werken eindrücken, und welches ihre Originale immer von den bloßen Copieen auszeichnet.

Der Zug ist eine Linie, die man in ihrem ganzen Umfange als gleich annehmen kann, und mit deren Hülfe man die Figur der Körper verzeichnet, um durch Zeichnung oder Malerei eine Darstellung davon zu bilden.

Schränkt man sich darauf ein, diese Formen mit gleichem Zuge zu zeichnen, so ist dieß eine Manier, bei welcher gar keine Tusche Statt findet. Auf gleiche Weise, wenn man beim Malen, die Formen der Körper mit einer einförmigen Farbe bildet, so ist diese Malerei eine Art von Illuminatur, welche weder Charakter, noch Tusche darbiethet. Wenn aber der Künstler, indem er den Stift führt, aufmerksam ist auf die besondern Zufälle, welche das Helldunkel auf erleuchteten und erhabenen Gegenständen hervorbringt, wenn er zufolge dieser Beobachtung den Stift bei gewissen Stellen fester aufdrückt, und dadurch die Einförmigkeit des Zuges unterbricht, wenn sich denn nun dieser Zug markirter zeigt, wo der Zeichner die Wirkungen des Schattens hat ausdrücken wollen; denn

hat

hat er das angebracht, was man Tusche nennt, und was den Grund zu dem Charakter in seiner Zeichnung legt.

Wir wollen weiter gehen; wenn eine Figur, vollkommen ruhig und ohne markirte Bewegung in ihrer Stellung, dennoch Gelegenheit giebt, die Krümmungen der Contours und die habituellen Zufälle durch die Artikulationen, durch die Tusche auszudrücken, mit wie viel stärkern Grunde wird nicht der Maler aufgefordert seyn, diese Tusche empfindbarer zu markiren, wenn Bewegungen von mehrern Charakter die Zufälle der Contours noch empfindbarer machen.

Wenn dann seine gelehrige und fertige Hand mit Richtigkeit dem Eindrucke folgt, den er empfängt, und in sein Werk übertragen will, wenn er seine Hand andrückt, um die Spur des Stiftes bedeutender zu machen, wenn er seine beabsichtigte Wirkung ohne Magerheit und Trockenheit erreicht; dann macht er von der Tusche einen Gebrauch, welcher unter die wichtigsten gehört, und sich dem geistreichen Theile der Kunst nähert.

Man sieht aus diesen Details, daß die Tusche auf keine Weise willkührlich ist, daß sie nicht von dem abhängt, was man sehr uneigentlich den Geschmack nennt, wie sich junge Künstler nur zu oft einbilden, welche ohne Reflexion die Modelle nachahmen, die man ihnen giebt, oder auch Kenner von oberflächlichen Einsichten.

Nun noch einige Gedanken über das Maas, welches man beim Gebrauche der Tusche halten muß.

Hier muß man sich vorstellen, daß die Tusche, so wie wir sie erklärt haben, zugleich ein nachbildendes und aus der Natur genommenes Zeichen, zugleich aber auch ein Zeichen ist, welches die Art zu sehen und zu fühlen des Künstlers ankündigt.

Wie wenig auch die Tusche über das gehörige Maas hinausgeht, so ist sie doch mehr ein Zeichen, als eine präcise Nachahmung.

Erstlich ist die Tusche, als augenblickliche Wirkung der Rührung des Malers, oder Zeichners, der Vermannigfaltigung durch Einbildungskraft fähig.

Zwei-

Zweitens müßte man, um mit pünktlicher Genauigkeit die Grenzen aller Tusche zu verzeichnen, auf die bestimmte Distanz Rücksicht nehmen, in welcher sich der nachzuahmende Gegenstand befand.

Meistens ist, besonders in Zeichnungen, die Tusche übertrieben; entweder Folge des Gefühls, welches sie erzeugte, oder einer angenommenen Gewohnheit.

Uebrigens bringt dieser Fehler oft eine wohlgefällige Wirkung hervor, wenn man sich denen für gewisse Partieen der Kunst festgesetzten Conventionen überläßt. Denn die Tusche, als Zeichen des Ausdrucks rührt mehr und stärker, wenn sie mit Kunst übertrieben ist, als wenn sie schüchtern und schwach angedeutet ist.

In Nachbildungen durch Malerei, ist die Tusche mehr an ihre Gränzen gebunden, weil die Uebertreibung derselben der Wahrheit der Farbe und des Akkords zu merklich schaden würde; diese Uebertreibung ist nur im Kleinen zulässig, oder in Gemälden, bei welchen eine kostbare Vollendung nicht angebracht wird.

Das Wort Tuschiren hat in der Malerei eine andre Bedeutung, als Tusche.

Wenn man sagt: dieser Maler tuschirt vollkommen gut die Fleische, die Zeuge, Landschaft, Bäume u. s. w. so bezieht man sich auf seine physische Manier die Farbe anzubringen, welche diese Gegenstände darstellen soll.

Das Tuschiren, als Manier die Farbe anzuwenden, wird dann ein Mittel, die Gegenstände zu zeichnen, verschieden von Zug und Farbe an sich.

Die Malerei ist keine vollkommene Nachahmung, sondern eine verstellte Nachahmung. Sie ahmt das Erhabene nicht nach, sondern verstellt sich nur, als ob sie es nachahmte, da hingegen die Skulptur die Formen der Gegenstände seiner Darstellung auch für das Gefühl nachahmt.

Die Maler beschäftigen sich also meistens mit der Kunst Darstellung der Gegenstände verstellterweise vorzugeben, durch alle Hülfsmittel artistischer Emsigkeit. Und indem sie diesen

libe-

liberalen, d. h. freien und geistreichen Weg verfolgen, gelangen sie eher zu dem großen Ziele der Kunst, als wenn sie sich an eine kleinliche Wahrheit halten, die ihren Wirkungskreis um so gewisser einschränkt, da es ganz unmöglich ist, hierin der Natur gleich zu kommen.

Betrachtet in der Nähe die Fleische, welche Rubens, Rembrandt und andre große Meister malten, betrachtet ihre Zeuge, ihre Bäume, ihre Terrains; ihr entdeckt nur magische Zeichen, die sie brauchten, d. h. die markirten Spuren der Führung ihres Pinsels, ihre geistreiche Tusche, ihre einsichtvollen Tinten, aufgetragen, ohne verschmolzen zu seyn, aber so, daß die Entfernung die Nüancen einigen und mischen muß.

(Watelet.)

U.

Uebereinkunft.

Convention.

S. den Art. Conventionen.

Uebereinstimmung der Theile.

Correspondance des parties.

Die Uebereinstimmung, der Akkord der verschiedenen Theile einer und derselben Figur verdient eine besondre Aufmerksamkeit.

Der Maler kann, zufolge dem Charakter, den er einer Figur geben will, eine lange, kurze, mittelmäßige, starke, svelte Proportion wählen. Sobald er aber gewählt hat, müssen alle Theile der Figur genau unter einander proportionirt seyn. Sind die Arme muskulös, so müssen es die Schenkel nicht weniger seyn; sind die Hände fleischigt, so müssen die Füße

Füße nicht trocken seyn; wenn das gerundete Angesicht eine glänzende Gesundheit verräth, so muß der ganze Körper ein angenehmes Embonpoint haben. In der Natur bietet freilich das Modell nicht immer einen solchen Accord dar; dann ist es aber auch fehlerhaft, und die Kunst darf wenigstens seine Mängel nicht nachahmen.

Zuweilen wählen Künstler, welchen ein Modell in gewissen Theilen gefällt, für die übrigen ein andres, welches sie schöner besitzt, als jenes. Allein es ist nicht genug die absolute Schönheit zu erstreben, man muß auch auf die relative Schönheit hinarbeiten, muß fragen, ob beide Modelle beinahe von gleichem Alter, Statur und Embonpoint sind. Die schöne Hand eines Jünglings ist nicht schön für einen gereiften Mann, oder eine Frau. Hätten wir, wie die Griechen, immer Gelegenheit die nakte Natur zu sehen, so würden wir nicht so oft in Werken der Kunst Figuren finden, mit Armen eines Vierzigjährigen und Schenkeln eines Zwanzigers. (Levesque.)

Uebergänge.

Passages.

Uebergänge und **Nüancen** stehen in sehr nahen Verhältnissen. Allein die **Nüancen** sind die verschiedenen Grade der Intensität einer Farbe, und **Uebergänge** bezeichnen in der Malerei, den Gebrauch, welchen man von den **Nüancen** macht, um die Harmonie und Wahrheit der Natur zu erreichen.

Die **Uebergänge** sind also die abgestuften Nüancen, die gemischten, gebrochenen Töne, welche der allgemeinen Farbe und dem Helldunkel eine Harmonie und eine Wahrheit ertheilen, von der man gerührt ist.

Die Natur bietet dem Maler allenthalben unmerklich abgestufte Töne dar, und es verursacht dem angehenden Maler Schwierigkeit, die feinen **Uebergänge** des Helldunkel, welche den Gegenständen vollkommene Erhobenheit geben, und die

die feinen Uebergänge der Farbe auszuzeichnen und aufzufassen, welche das Reizende derselben ausmachen.

Man erlangt die Kenntnis dieser Erscheinungen durch Beobachtung und Studium der Werke der Meister, die am besten davon unterrichtet waren. Die glückliche Anwendung, welche der Künstler davon macht, hängt von seiner Fertigkeit ab, nach der Natur zu malen, verknüpft mit aufmerksamen Nachdenken über diesen Theil der Kunst. Diese Fertigkeit setzt ihn in den Stand, seinem Werke Vollendung, zuweilen zu viel Vollendung zu geben. Die Holländer und die Lombardische Schule biethen Künstler dar, welche den einsichtsvollesten Gebrauch von der Feinheit der Uebergänge gemacht haben. Rubens hat diese Kunst in einem hohen Grade gekannt, läßt es aber zu oft merken. Man kann sich dieses letztern Fehlers in einigen seiner Werke bedienen, um die Kunst der Uebergänge zu studieren, weil diese darin empfindbarer ausgezeichnet sind, als in den Gemälden der meisten andern Maler. Van Dyck verbirgt sie feiner; bei Gerard Dow bemerkt man sie kaum, und der vollkommenste Maler in diesem Stücke würde der seyn, in dessen Werken die Uebergänge und die Abstufungen so unmerklich wären, als in der Natur selbst.

Die Uebergänge (passages) sind also gewissermaaßen die Uebergänge (transitions) der Farbe, und man weiß, daß diese um so vollkommner sind, je weniger sie bemerkt werden. Meistens sind sie in den Werken des Geistes zu sichtbar, allein, wenn sie nur glücklich sind, so verzeiht man diesen Fehler; weil nämlich in denen Künsten, auf welche ich mich beziehe, die Einbildungskraft an der Kunst der Uebergänge Theil haben kann, anstatt daß für die Uebergänge der Töne und Farbe die Natur allein strenge Gesetzgeberin ist. Auch haben in Werken des Geistes die Uebergänge ausgezeichnetere Unterschiede, als die Uebergänge in der Malerei; denn es giebt wie man weiß, Uebergänge, welche von einem wohlüberdachten Plane herrühren, geistreiche Uebergänge, die von der Ordnung der Ideen abhängen, endlich Uebergänge, die in den Wendungen bestehen,

hen, ja selbst solche, welche man durch die verschiedenen Bedeutungen der Wörter festsetzt.

Man kann auch sagen, daß es Uebergänge giebt, die zur Composition und Anordnung der Gegenstände eines Gemäldes gehören; was man aber am gewöhnlichsten und allgemeinsten durch Uebergänge in der Malerei versteht, ist der Uebergang eines Tones in einen andern und der Lichter in die Schatten.

Zusatz zu dem Worte Uebergänge (passages) *).

Man bedient sich dieses Wortes in der Kunst, erstlich im Allgemeinen, um den Uebergang einer Wirkung in eine andre in verschiedenen Partieen der Kunst auszudrücken. So hat Rubens den Uebergang des Schmerzes in Vergnügen bewundernswürdig zu geben gewußt, in dem Ausdrucke seiner Marie von Medicis in dem Augenblicke nach der Geburt ihres Sohnes. So sagt man: der Uebergang des Schattens in Licht muß besonders in runden Gegenständen, unmerklich seyn.

Zweitens bedient man sich des Wortes: Uebergang in einer abstrakten Bedeutung, in Beziehung auf das Colorit. Die Bewunderung der Künstler für seine leichte Uebergänge, von welcher Herr Watelet im vorstehenden Artikel sprach, bezieht sich blos auf die Uebergänge einer Tinte in eine andre in demselben Gegenstande.

Es giebt noch einen Umstand, wo Uebergang in der Malerei ein eigentlicher Ausdruck ist, nämlich bei Halbtinten in dem Tone, welcher zwischen Licht und Schatten Statt findet. Haben diese Tinten durch die Behandlung des Pinsels keine Entstellung erlitten, haben sie die für die Wirkung nöthige Verschmelzung, haben sie alle ihre Frischheit erhalten, so sind dieß schöne Uebergänge. (Robin.)

Ueber-

*) Wir bemerken hier, daß man, nach den Umständen, dieses Wort in allen seinen Bedeutungen im Singular und Plural gebraucht.

Digitized by Google

Ueberladen.

chargé.

Schon im Artikel Carricatur ist das Nöthige von der Ueberladung (charge) gesagt worden. Indessen wird das Adjektiv Ueberladen meistens in einer Bedeutung genommen, welche sich mehr auf das Didaktische der Kunst bezieht, als jene der Worte Carricatur und Ueberladung.

Wenn man sich des Wortes Carricatur bedient, so knüpft man an den Begriff einer gewissen willkührlichen Unkorrektheit die Vorstellung eines burlesken, komischen, oder satyrischen Bewegungsgrundes an; und wenn man sagt, ein Zug, ein Contour sei überladen, eine Figur, ein Ausdruck sei überladen, so will man damit nur eine Unkorrektheit des Künstlers tadeln, die von seiner Nachläßigkeit, oder einer falschen Idee herrührt, die ihn irre geführt hat. So sagt der Lehrer sehr ernsthaft zu seinem Zöglinge, der nach dem Modell zeichnet: Seien sie korrekter, genauer! Sehen sie nicht, daß der Contour ihrer Figur, daß der Zug dieses oder jenes Theiles überladen ist? Will der Zögling in seinen Figuren eine Handlung, eine Gesinnung vorzüglich fühlbar andeuten, so sagt der Meister: Es kommt nicht darauf an, die physische oder moralische Rührung übertrieben darzustellen, sondern sie mit genauer Bestimmtheit zu fassen, denn indem Sie überladen, hindern Sie selbst die Wirkung, die Sie beabsichtigen, und Ihre Ueberladung, weit entfernt zu rühren, wird vielmehr lächerlich.

Zuweilen überladet der Künstler aus Anmaßung, in dem anatomischen Theile der Kunst sehr gelehrt zu scheinen, übertreibt die Muskeln und ihre Anschwellungen, die Artikulationen, und die Wirkungen ihrer Bewegungen, drückt die innern Theile zu stark aus, welche die Haut bedeckt, die die sichtbare Erscheinung derselben mildert. Er scheint zu fürchten, man zweifle an seiner Wissenschaft, wenn er nicht alle Theile und Ansichten verzeichnet, von denen er Kenntnis hat.

So ist der sprechende eitle Mensch und der mit Anmaſſung schreibende Schriftsteller, der eine in seinem Gespräch, der andre in seinem Werke beflissen, alles herbeizuführen, was er weiß, auf Gefahr, daß man das Ueberflüßige seiner ausgekramten Weisheit und seiner Details bemerke.

Die Einfachheit und die Eleganz, schließen, da sie sich auf eine genaue und vollkommene Correktion gründen, alles aus, was überladen ist, alles Ueberspannte, Uebertriebene, Zuviele, alles was mehr von den Anmaaßungen des Verfassers herrührt, als daß es zur Vollkommenheit der Kunst beitragen sollte.

Indessen dürfte es mehrere Umstände geben, unter denen Ueberladung nicht nur erlaubt, sondern sogar nothwendig ist. Dieser Fall tritt ein, wenn die gemalten Gegenstände aus einer beträchtlichen Entfernung gesehen werden sollen, wenn der Gesichtspunkt, aus welchem sie betrachtet werden sollen, erfordert, daß man beim Zeichnen oder Malen die Grenzen überschreite, welche die pünktliche Genauigkeit der Formen, der Ausdrücke, ja selbst des Colorits in der Regel bestimmt. Dann ist das Werk keinesweges überladen, weil es aus dem Gesichtspunkte, für welchen es gemacht, nicht so erscheinen kann. In jenen großen Werken der Malerei, von welchen ich rede, wie z. B. Kuppeln, findet man, wenn man den Gesichtspunkt überschreitet, woraus sie betrachtet werden sollen, die meisten Contours, Züge, Ausdrücke, Töne und Tinten übertrieben, überspannt, überladen. Allein wenn sie in den Augen derer, die sie zu nahe betrachten, nicht so erschienen, so würden sie aus ihrem wahren Gesichtspunkte zu weich, zu unbestimmt, zu schwach erscheinen.

Hier ist es also ein wahres Verdienst des Malers, zu überladen, aber in Beziehung auf die Linearperspektive, welche ihre Wahrheiten durch positive Regeln erweisen kann, oder der Luftperspektive, welche, wenigstens intellektuell, der Erweißlichkeit fähig ist.

Wenn man das Wort Ueberladen, nur als ein Zeichen eines Fehlers betrachtet, muß man bemerken, daß das Prinzip

zip oder die Quelle dieser Unvollkommenheit meistens in der Natur des Künstlers selbst liegt.

Nichts ist gemeiner, als Menschen, welche einen habituellen Hang zur Uebertreibung haben. Dieser Hang ist entweder im Geiste, oder in den Organen gegründet, entspringt entweder aus einer besondern Reizbarkeit der Seele für lebhaftere Rührungen, oder einer solchen Organisation einiger Sinne, durch welche sie zu starke Eindrücke erhalten.

Auch giebt es aus entgegengesetzten Ursachen einige Menschen, bei denen die Gegenstände, die übernommenen oder natürlichen Ideen, indem sie durch die Sinnenorgane gehen, oder in ihrem Geiste entspringen, einen Theil ihrer Kraft verlieren. Die erstern überladen zu sehr, die letztern zu wenig. Beide Extreme beweisen denen, die sie beobachten, wie selten unter den Menschen in jeder Rücksicht Genauigkeit, Correktion und Gemessenheit sind.

Welche Menge überladener Ausdrücke giebt es nicht? Wie viel Ideen nicht, die das Maas überschreiten, welches die Vernunft bestimmt. Natürliche Unvollkommenheit, die oft noch unvollkommnere Erziehung, Unwissenheit und Anmaaßungen bringen die Ungenauigkeit hervor, reizen und gewöhnen, zu überladen den Zug des Zeichners, das Betragen, die Gespräche, die Biegungen, Accente, Dienstleistungen und Versprechen des Menschen.

Dieser Fehler, der an so viele andre grenzt, wird für den Künstler, wie für den moralischen Menschen beinahe unverbesserlich. Er macht dann Anspruch auf eine Nachsicht, welche man in der Gesellschaft bis auf einen gewissen Grad zugestehen muß. Allein in der Kunst ist Nachsicht weit weniger autorisirt, und vernünftiger Weise auch weniger im Gebrauche. Ein Künstler, bei dem jener Fehler entweder aus seinem Geiste oder aus seinen Organen entspringt, oder welcher sich ihn auf eine tadelnswerthe Weise angewöhnt hat, muß eine Kunst nicht ausüben, welche alle Inkorrektion verdammt.

Uebrigens genießen einige Kunstwerke einer gleichsam conventionellen Nachsicht in Beziehung auf die Bedeutung des

Wor-

Wortes: Ueberladen. Dieß sind die Skizzen und Gedanken, welche der komponirende Künstler, nach der ersten Begeisterung seiner Seele, mit dem Stifte zeichnet, und in denen der Künstler oft, um sich seiner Ideen und Absichten zu erinnern, die malerischen Zeichen überladet, durch welche er die Formen oder die Rührungen ausdrückt, welche er anbringen will, in der Absicht um sie in der Folge zu corrigiren, und beim Exekutiren seinem Werke gemessene Präcision zu ertheilen.

Uebertreibung.

Exageration.

Uebertreibung ist überall fehlerhaft, in den Formen, im Ausdrucke, in den Wirkungen, in den Bewegungen.

Ich will damit sagen, daß ein Gemäld, oder eine Statüe nichts Uebertriebenes darbiethen müsse, aus dem Gesichtspunkt, aus welchem sie gesehen werden soll.

Denn das ist eine einsichtvolle, nothwendige Uebertreibung, welche der geschickte Künstler in sein Werk legt, damit es, betrachtet aus dem Standpunkte des Ansehenden, der Natur gleiche. Wären die Figuren einer Kuppel eines hohen Tempels nicht viel größer, als die natürlichen Figuren, so würden sie klein scheinen, wären die Details derselben behandelt, wie in einem Staffeleigemälde, so würde das Werk trocken, und karg erscheinen, wäre die Wirkung nicht übertrieben, frostig. (L.)

Die Franzosen unterscheiden vom exageré das outré, ausschweifende, zurückstoßende Uebertreibung, vielleicht könnte man es im Deutschen durch Ueberspannt geben. Watelet sagt darüber in einem besondern Artikel ungefähr folgendes:

Man bedient sich in der Malerei des Wortes: Ueberspannt, in Beziehung auf die Form der Gegenstände, ihre Dimensionen, die Handlung der Figuren, den Ausdruck. Man braucht ihn auch in Rücksicht der Farbe, und so wie man Handlung, Proportionen einer Figur überspannt nennt, so auch ihr Colorit.

Die

Die Figuren eines Gemäldes haben groſſe Aehnlichkeit mit Schauſpielern. Man wendet auch dieſelben Ausdrücke in Beziehung auf den Schauſpieler und Maler an, wenn ſie in ihren Nachahmungen die Grenzen der Wahrheit überſchreiten. Allein der Schauſpieler iſt wenigſtens durch ſeine Organiſation in der Ueberſpannung der Bewegungen zurückgehalten; ſein Körperbau widerſetzt ſich jenen Verrenkungen der Glieder, zu denen ihn Anmaaßung von Ausdruck und falſche Ideen von Kunſt verführen würden, wenn ſie der Natur nicht entgegen wären. Der Maler kann, wenn er nur will, die Artikulationen ſeiner Figuren ſeinen überſpannten Ideen anpaſſen.

Die Anatomie ſollte indeſſen ſo gewiß für den Maler ein Zaum ſeyn, als der Gliederbau der Natur ſelbſt es für den Schauſpieler iſt. Allein nur zu oft verurſacht Mangel an Kenntniſſen, oder der regelloſe Schwung der Einbildungskraft, daß der Künſtler ſeine Figuren lähmt, und durch den Einfluß des Lächerlichen und Unwahrſcheinlichen den Ausdruck ſchwächt, welcher, anſtatt ſtark und energiſch zu ſeyn, nur übertrieben und überſpannt iſt.

Nach den Wahrheiten der Anatomie und Ponderation kann man ſich überzeugen, daß die Arme, die Schenkel, der Körper nur gewiſſe Spannungen ertragen kann; allein wenig Betrachter ſowohl als Künſtler können die wahren Grenzen der Bewegungen des menſchlichen Körpers zeigen; überdieß nehmen Leinwand, Papier und Preſſe Alles auf, woher es denn kommt, daß das Ueberſpannte ſich öfterer in der Malerei, als auf dem Theater findet; allein die Schauſpieler, welche in dieſen Fehler fallen, entſchädigen ſich für die Unmöglichkeit, die Bewegungen bis auf den Grad zu überſpannen, welchen ſie wünſchen, durch ſo übertriebene Accente und Schreye, daß ſie durch dieſe Vereinigung einer gedoppelten Ueberſpannung die der Maler übertreffen, welche doch wenigſtens nur das Auge beleidigen kann.

Man dürfte berechtigt ſeyn, anzunehmen, daß meiſtens die Schwäche ſie zur Ueberſpannung beſtimmt. Maler, ohne kräftige Einbildungskraft, glauben durch Ueberſpannung Ener-

gie zu zeigen, so wie schwache Schauspieler die Armseligkeit ihres Talents durch Geschrei zu ersetzen glauben.

Entspringt alle Ueberspannung des Malers und Schauspielers aus Mangel an Kenntnissen, so müssen sie zu Studium und Uebung ihre Zuflucht nehmen, um sie zu erwerben.

Uebrigens ist hierbei eine feine Nüance zu beobachten. Die Ausbrüche wahrer Leidenschaften durchbrechen zuweilen die Grenzen der Natur. Es giebt Umstände, wo die Bewegung der Seele der körperlichen und geistigen Kraft etwas, ich möchte sagen, Uebernatürliches mittheilt. Eben so kann der große Künstler bei großen Bewegungen, verursacht durch große Leidenschaften, sich eine gewisse Ueberspannung erlauben; allein nur Größe des Genies kann ihn dazu berechtigen und ihm einen glücklichen Erfolg verbürgen.

Umriß.

S. Contour.

Unbestimmt.

Vague.

Unbestimmt, (vag) sagt man in der Malerei von der Farbe, und vorzüglich von der des Himmels.

Man sagt: die Farbe dieses Gemäldes ist **unbestimmt**, dieser Himmel hat einen **unbestimmten** Ton, eine **unbestimmte** Tinte, **unbestimmte** Farben.

Die Harmonie des Colorits erfordert eine Mischung von Nüancen, Tönen, Tinten, Lichtern, Reflexen und Schatten, welche nie vollkommner ist, als wenn man ihre Verbindungen nicht unterscheiden kann.

Man sagt im Französischen zuweilen vaguesse, nach dem Italiänischen vaghezza, um jenen Luftton, jene Leichtheit oder Feinheit der Tinten zu bezeichnen, welche aus glücklichen Brechungen oder Mischungen der Töne resultirt, über welche

welche nur Beobachtung der Natur und Studium der großen Meister in dieser Parthie, den Artisten aufklären können.

Universalität.

Universalité.

Universalität ist eine für den Geschichtmaler schlechterdings nothwendige Eigenschaft. Er muß, in Gemäßheit des Sujets, welches e. behandelt, Landschaft oder Architektur darstellen können. Er kann in dem Falle seyn, Pferde, Hunde, Tyger, Löwen, Schlangen abzubilden. Oft gehören zu seinem Gegenstande kriegerische Waffen, Gefäße für religiöse Ceremonieen. Ueberhaupt giebt es wenig Gegenstände der todten oder lebenden Natur, welche er nicht genöthigt seyn könnte nachzubilden.

Die Künstler des Alterthums beeiferten sich nicht um eine solche Universalität. Oft war die menschliche Figur der einzige Gegenstand ihrer Studien. Man verzieh ihnen die Vernachläßigung der Beiwerke; eine Nachsicht, deren sich die Neuern nicht zu erfreuen haben. (L.)

Unkorrektheit.

Incorrection.

Unkorrektheit eignet man blos den Formen zu, und bezieht sich also auf die Zeichnung. Man sagt von keinem Maler, daß er **unkorrekt** sei in der Wirkung, der Farbe, dem Helldunkel, der Komposition; aber man kann ihn beschuldigen, daß er in den Contours **unkorrekt** sei. **Die Unkorrektheit** zerstöhrt nicht immer die Anmuth. Correggio hat es bewiesen. Gewöhnlich begleitet sie die große Schönheit des Colorits, weil der Maler fürchtete das Colorit zu fatiguiren, wenn er sich auf die Hebung der Unkorrektheiten einließe, die ihm entschlüpft sind, weil er mehr Sorgfalt auf die Schönheit der Töne verwendete, als auf die der Formen, zuweilen selbst deßwegen, weil er durch einen Fehler der Zeich-

nung eine Schönheit der Wirkung gewinnt. Er ist bereit eine schöne Masse auszubreiten, die er einzuschränken verbunden wäre, wenn er pünktlicher zeichnete.

Ein ausgezeichnetes Talent in einigen Hauptpartheien fordert Verzeihung für **Unkorrektheit**. Kein Meister ist **unkorrekter**, als Rembrandt, und seine **Unkorrektheit** hat wohl kaum seinem Ruhme geschadet. Da die französische Schule sich keineswegs durch Zauber der Farbengebung auszeichnet, so kann sie keinen Anspruch auf Nachsicht gegen **Unkorrektheit** machen. (L.)

Unterricht.

Instruction.

Die Bestimmung dieses Artikels ist: die beste Methode große Künstler zu bilden zu zeigen, 1) indem wir diejenigen prüfen, die in allen existirenden Schulen angenommen sind, 2) indem wir einige eigene Meinungen aufzustellen versuchen, wobei wir uns durchaus auf das Beispiel derjenigen berühmten Männer stützen, denen man noch nicht hat gleichkommen können.

Der gemeine Gebrauch der vorhandenen Schulen der Malerei ist, den jungen Mann, der einige Fertigkeit in der Führung des Stiftes erworben hat, das Modell studieren zu lassen. Mehrere Jahre gehen in den Akademieen, oder den Werkstätten der Meister über diesem Geschäfte hin. Was gewinnen die jungen Leute durch ihre Ausdauer bei demselben? Die Kunst, eine Menschenfigur in einer oft frostigen, beinahe immer aber gezwungenen Attitude zu zeichnen. Bis zu welchem Grade bringen sie es in dieser Kunst? dahin, daß sie durch die beinahe immer übertriebene Entgegensetzung des Schwarzen und Weißen einen pikanten Effekt hervorzubringen verstehen, daß sie fähig werden, einen sichern, netten und leichten Zug zu machen, einen immer fließenden und anmuthigen Contour zu bilden, oder endlich die Formen weit übertrieben, oder wohl gar widersinnig auszudrücken (ressentir); und dieß

alles

alles ganz den Vorurtheilen gemäß, von denen sie durch das Beispiel ihrer Meister oder Mitschüler eingenommen sind. Haben sie sich bis zu diesem Grade von Vollkommenheit erhoben, so erhalten sie Belohnungen, das Ziel ihres ganzen Ehrgeizes; gesetzt auch, ihr Talent wäre nicht auf dieses Verdienst beschränkt, so bleiben sie dennoch bei dem Punkte stehen, welchen sie erreichen müssen, um den Preis, den einzigen Gegenstand aller ihrer Wünsche, zu gewinnen.

Indessen beschäftigt man sie mit der Kopierung einiger Gemälde, oder selbst dem Malen nach der Natur, man lehrt sie, den Pinsel mit Anmuth, Leichtigkeit und Nettheit führen. Daraus macht man ein Hauptverdienst, hält es für den sichersten Beweiß großer Talente.

Erwirbt sich derjenige, der es bis zu dem erforderten Grade besitzt, zugleich auch das Gefühl fester, und in Licht oder Dunkel schneidender Massen, weiß er in seinem Colorit die Lebhaftigkeit der Farben seiner Palette zu erhalten, haben seine Fleische eine Mannigfaltigkeit von Tinten, wohl gar einen blendenden Glanz; dann ist sein Triumph entschieden, und viele Betrachter seiner Werke sind so sehr überzeugt, als er, daß er nichts weiter zu erwerben hat.

Nun geht er nach Italien, nur zu reif um wesentlichen Nutzen von den Mustern zu ziehen, die er da sieht. Sie erhitzen seine Einbildungskraft, und er kommt gleichsam erleuchtet durch einen Funken vom Heerde der Künste in sein Vaterland zurück.

Aber nur selten ist der wahre Geist der Kunst über ihn gekommen; die einmal angenommene Praktik hat es verhindert; nach Verlauf einiger Jahre erscheinen seine Werke, gleichförmig unter einander, ohne Interesse; der große Mann verschwindet, und man sieht nur einen sehr gemeinen Künstler.

So geschieht es denn, daß man unter der unzähligen Menge von Zöglingen, welche alle Akademieen Europens während funfzig Jahren bilden, kaum zwei findet, deren Namen mit Ruhm in das folgende Jahrhundert übergehen. Und man kann nicht umhin zu bemerken, daß diese wenigen Auserwählten

ten sich unsterblich gemacht haben, weil sie sich durch ihren Styl vor den übrigen Gliedern ihrer Schule ausgezeichnet haben, weil sie, nicht sklavisch an die Heerstraße, und konventionelle Regeln gebunden, der Eingebung ihres eignen Genies gefolgt sind, oder weil sie die Kunst vollkommen gründlich studiert haben.

Aber kommen wir zurück auf die seit mehr als einem Jahrhunderte eingeführte Methode, und sagen gerade heraus, daß sie große Unbequemlichkeiten hat, einmal, weil man eine und dieselbe Bildungsart auf alle Gattungen, und alle Geister anwendet, dann, weil sie sich von jener Präcision und Genauigkeit der Nachahmung entfernt, welche der einzige Weg ist, durch welchen man zu jener Treflichkeit der Zeichnung gelangt, nach welchen der Maler sowohl, als der Bildner streben.

Man läßt junge Zöglinge ein Modell kopieren, welches zwei Stunden lang, in einer oft peinlichen Lage steht. Was erfolgt? Entweder der Zögling kopiert mit der größten möglichen Treue, was er sieht, und gewöhnt sich an eine Menge von Unkorrektheiten, welche die menschliche Natur zeigt, und die auch bei der sorgfältigsten Wahl nicht wegfallen, gewöhnt sich an unsichre Ensembles, wie gering auch die Wankung des Modells sei, oder der Zögling macht die Attitude, die er doch nur ungefähr darstellt, (dont il ne rend que l'à peu près) und Formen, die er nach den Systemen kopiert, zu seiner ausschließlichen Parthie. Für den letztern ist die Laufbahn kürzer, und seine Produkte können bald verdienstlich scheinen. Auf jeden Fall machen die Einen wie die Andern, das, was man eine Akademie nennt, zu ihrem ausschließlichen Zwecke.

Indessen darf doch wohl der Geschichtmaler oder der Bildner nicht studieren, wie der Maler, welcher sich der häußlichen Gattung widmet, oder der, welcher die menschliche Figur nur als Beiwerk für seine Seestücke oder Landschaften braucht.

Man sollte auch bei der Bestimmung des Unterrichts, den man jungen Leuten ertheilt, auf ihre besondern Neigungen sehen. Kündigt ein Zögling eine besondre Anlage für das Colorit

lorit an, so liefe man Gefahr, diese glückliche Anlage zu zerstöhren, wenn man ihm die Studien entzöge, welche sie begünstigen, um ihn an die Arbeiten zu fesseln, durch welche man strenge Richtigkeit der Formen erwirbt. Ein andrer, dessen Einbildungskraft schwärmerisch ist, und der dasjenige Talent verspricht, welches die Italiäner fantasia nennen, würde diejenige Gattung aus den Augen verlieren, in welcher allein er glücklich seyn könnte, wenn man ihn immer an die strengen und kalkulirten Gesetze binden wollte, welche uns le Sueur, Poussin und andre große Männer in ihren Werken aufstellen.

So würde es nie einen Albano, nie einen Sacchi gegeben haben, wenn sie bestimmt worden wären, den Styl eines Ribera oder Michel Angelo anzunehmen, nie einen Georgione oder Bassano, wenn man von ihnen die Feinheit, Präcision und Leichtheit des Guido gefordert hätte, endlich nie einen Benedetto Castiglione, Paul Veronese, Männer von so originneller Erfindung, wenn man ihre Kompositionen hätte dem durchdachten Gange derer von Dominiko und Raphael unterwerfen wollen.

Sage man nicht, daß die gewaltige Kraft der natürlichen Anlage allen Widerstand zu überwinden wisse, den man ihr entgegensetzt; es giebt wenig Beispiele von Zöglingen, welche die Schranken durchbrechen konnten, die man ihrem eigenthümlichen Geschmacke setzte. Die Früchte hängen, in der Kunst, wie in der Natur, von den Saaten ab, und nur dann kann man eine gesegnete Erndte erwarten, wenn jeder Boden seine passende Pflegung bekommt.

Wir wollen wieder auf die Arbeit nach dem lebenden Modell zurückkommen, wozu man alle junge Maler und Bildner beim Antritt ihrer Laufbahn nöthigt. Ich halte sie für ganz zuwider jener Correktion, zu der man sie hinführen will. Denn was ist wohl das einzige Mittel sie zu erwerben? Ist es nicht Gewöhnung zur Richtigkeit des Blicks, um die Gegenstände mit Genauigkeit darzustellen? Allein wie kann man gut sehen, wie treu kopiren, wenn das Modell beweglich ist, wenn nach einem kurzen Zeitraume das Modell blos durch die Bewegung

der

der Respiration wesentliche Veränderungen erleidet? Wie wird der Zögling die Richtigkeit eines Ensemble's verificiren können, welches er mit unausdrückbarer Lebhaftigkeit angelegt hat?

Allein, nehmen wir an, daß die Anlage dem ersten Zeitpunkte der Stellung ganz conform sei, wie wird er den Zug mit Richtigkeit kopiren, da er sich bei der Beweglichkeit des Gegenstandes jeden Augenblick verändert? Er wird also seine Zeichnung aus dem Gedächtnisse vollenden müssen und nach den Beispielen, die ihm seine Meister, oder ältern Mitschüler geben. Indessen läßt sich dieses praktische Verdienst erwerben, man würzt es sogar mit einer gewissen Festigkeit der Exekutirung. Allein gelangt man denn durch Uebung in willkührlicher Zeichnung dahin, rein und genau zu seyn? Nein; man entfernt sich vielmehr für immer vom Wege der Wahrheit, und kann bei einem so grundfalschen Gange nur durch eine gewaltsame Rückkehr wieder dahin kommen.

Ich führe als Beweiß meiner Behauptungen an, daß man Zöglinge findet, die in der Zeichnung nach dem Modell ganz vorzüglich stark sind, und dennoch, ich will nicht sagen, keine Hand oder keinen Kopf, nein, auch nicht den einfachsten Gegenstand mit der Genauigkeit und Präcision geben können, worin die eigentliche Kunst der richtigen Zeichnung besteht.

Der Portraitmaler Latour, ein in seinem Ensembles sehr präciser Künstler, rieth den Anfängern, Wasserkrüge, Leuchter u. dergl. eher zu zeichnen, als beseelte Wesen. Wir wollen die Zöglinge nicht zu den Wirthschaftsgeräthen zurückführen; allein wir wollen ihnen anrathen, zum Gegenstande für ihre Arbeiten Gipse, nach der Antike, oder andern schönen Skulpturen geformt zu wählen, was man in der Sprache der Werkstätte elliptisch Bosses nennt. (sculpture de ronde bosse.) Wie nützlich wird es für sie seyn, solche anhaltend zu kopiren? Erstlich gewährt ihnen die Unbeweglichkeit derselben die Leichtigkeit die gemachte Copie durch mehrere Umarbeitungen zu verificiren, wodurch sie das Talent einer richtigen Behandlung bekommen. Dann werden sie von jenen Mustern die vollkommensten Proportionen des menschlichen Körpers übernehmen.

End-

Digitized by Google

Endlich werden sie auch die jungen Zöglinge an Nettigkeit und Einfachheit der Formen gewöhnen, da sie bei den elenden Details einer unvollkommnen, und gequälten Natur sich nur von der schönen Wahl entfernen, indem diese Details jene soliden Formen, jene bestimmten Züge ihnen verbergen, auf welchen allein die Organen der Bewegung beruhen. Die Kenntnis von diesen ist für den großen Styl schlechterdings nothwendig.

Man wird mir den Einwurf machen, daß ein Zögling, lange Zeit gewöhnt unbewegliche Gegenstände zu kopiren, nie die Natur in Bewegung werde zu behandeln wissen. Allerdings muß hier der Unterricht eines denkenden Meisters zu Hülfe kommen. Dieser muß seinen Schüler gewöhnen, das Ensemble des Gegenstandes seiner Nachahmung mit der größten Schnelligkeit zu fassen, ohne jedoch dem besondern Charakter seines Geistes einigen Zwang anzuthun. Denn, je mehr Neigung er für den Zauberreiz der Präcision haben wird, um so weniger wird er sie anfangs mit Fertigkeit fassen, nur nach langen und strengen Prüfungen, nach beständigem Zurückkehren zu seiner Arbeit wird er zugleich fertig und genau werden.

Ich kann dieses Räsonnement, welches bei den Routinisten freilich Widerspruch finden wird, durch Zeugnisse bekräftigen, vor welchen jeder Mann von Geschmack Ehrfurcht haben wird. Leonhard da Vinci, Perugin, Michel Angelo, Raphael, Andre Mantegna, Johann Belin, Jean Cousin und überhaupt alle Meister der Schulen, denen man in Hinsicht der Wahrheit, den ersten Rang gar nicht absprechen kann, haben in Zeiten gelebt, wo unbeseelte Wesen die ersten Gegenstände ihrer Studien waren.

Haben sie das lebende Modell kopirt, so ist es nur geschehen, weil sie wollten und konnten; ein öffentlicher Ort war für diese Arbeit nicht bestimmt. Indessen sind sie ohne dieses für die Fortschritte eines Künstlers so wichtige Hülfsmittel, die einen ganz genaue, die andern erhabene Zeichner geworden. Wir ziehen hieraus die Folgerung, daß man ohne gründlichen Unterricht, und ohne hinlängliche Fertigkeit

im

im Zeichnen sich nicht an das Kopieren des lebendigen Modells machen müsse.

Findet der Meister einen geistreichen, feurigen Zögling, der nur jener Geduld nicht fähig ist, welche zum Studium der Correktheit gehört, so muß er deßhalb noch nicht an ihm verzweifeln, eben so wenig ihn zu dem Studium zwingen, gegen welches wir so eben gesprochen haben.

De Piles sagt: der Geist des Malers ist von Natur ausschweifend, das heißt: er liebt die Freiheit. In der That lernt man ihn oft weit besser kennen, entdeckt seine Anlagen weit sichrer, wenn man ihn ohne Andeutung eines Planes, frei wirken läßt. Verräth er Gefühl für das Colorit, so theile man ihm die Prinzipien mit, oder besser, man lasse sie ihn in der Natur selbst auffinden, lehre ihn die Klippen vermeiden, zu denen die Systeme führen, sich erheben über die Conventionen der Mode, und vorzüglich die Manier einer ausschließlichen Methode. Wer kann wohl den Umfang der Tinten begrenzen, die in verschiednen Gemälden Statt finden müssen? Zeigt die Natur nicht eine unendliche Verschiedenheit in den mannigfaltigen Arten der Beleuchtung, in den Wirkungen des Clima, der Lagen, der Jahres- und Tageszeiten?

Mit dem Studium dieses Reichthums von Mannigfaltigkeit verbindet ein guter Unterricht das der Mittel, welche die Kunst mit mehrerer Sicherheit und Erfolg anwenden kann, zu denen vorzüglich die Wahl und Aufstellung musterhafter Beispiele gehört.

Zeigt einer in seinen Compositionen neue Ideen, und Leichtigkeit der Erfindung, so stelle man ihm die unveränderlichen Prinzipien dar, nach denen die Natur jene ihrer Erscheinungen bildet, welche das allgemeine Interesse erregen. Man fürchte nicht, daß seine Entwürfe dadurch einförmig werden, sie werden Mannigfaltigkeit haben, und uns noch dazu Züge jener jungfräulichen Einfalt darbiethen, welche nur aus einem Geiste hervorgehen kann, welcher glücklich genug ist, um die Conventionen nicht zu kennen, oder doch wenigstens ihre Gefahren zu wissen.

Dieß

Dieß sind also die Mittel des Unterrichts, die uns für die Bildung des Malers nach seinen mannigfaltigen Talenten die angemessensten scheinen. Langsamer ist unstreitig dieser Gang, als jener, wo man einem geschickten Zöglinge ohne Unterlaß eine festgesetzte Praktik in Beziehung auf die mechanischen Theile der Kunst einschärft, die er denn in wenig Jahren sich eigen macht, und die seinen natürlichen Anlagen unausbleiblich Grenzen setzt. Man bildet unstreitig durch diese Methode viele Künstler, durch die, welche wir andeuten, werden die Zöglinge entweder ausgezeichnete Männer, oder nichts. Und wozu bedarf der Staat, können wir mit Necker fragen, einer großen Menge mittelmäßiger Maler, Skulptoren und Gravörs!

Vielleicht findet man es nicht zulänglich, daß wir von der Bildung des Kunstgenies so im Allgemeinen gehandelt, und nur auf die großen Theile der Kunst in Beziehung auf Zeichnung, Colorit und Composition Rücksicht genommen haben. Wir glauben indessen das Nöthige gesagt zu haben, ohne daß es noch Bedürfnis wäre, alle die Wissenschaften herzuzählen, in denen ein ausgezeichneter Künstler unterrichtet seyn muß. Davon ist schon in diesem Wörterbuche in mehrern Artikeln gehandelt, und wir bemerken nur, daß man von allen denen wissenschaftlichen Kenntnissen, welche de Piles und andre Schriftsteller angeben, dem Künstler nur diejenigen mitzutheilen hat, die er aus Neigung und Lieblingsgeschmack annimmt, und die seiner Gattung und seinem Geiste angemessen sind.

Wir könnten uns hier auch noch auf die Beantwortung der Frage einlassen: ob Männer von ausgezeichneten Talenten ihre Kenntnis der Malerei und Skulptur um Geld mittheilen sollen, oder nicht vielmehr auf eine Weise, die so edel ist, wie die Kunst selbst. Allein nicht zu gedenken, daß dieß eine etwas lange Ausführung erfordern würde, so ist darüber sehr umständlich in den Werken des Herren Falconet gehandelt, I. Th. S. 299. Ausg. von 1786. (Robin.)

Digitized by Google

Urſprung der Malerei.

Origine naturelle de la peinture.

Wenn man den natürlichen Urſprung der Malerei in den unveränderlichen Anlagen der Menſchheit ſucht, und die allgemeine und ebenfalls unveränderliche Beſtimmung dieſer Kunſt feſtſetzen will, ſo muß man unterſuchen, welches die allgemeinen Bedürfniſſe und Neigungen des Menſchen ſind, möge er nun in kleinen oder großen Geſellſchaften leben.

Das Hiſtoriſche der Malerei beſteht in einigen Bruchſtücken, welche fleißige Männer aus den Schriften der Alten geſammelt haben, indem ſie zugleich die Kenntniſſe, die ſie hier ſchöpften, auf Denkmäler des Alterthums anwandten. Es ergiebt ſich aus ihnen unbezweifelt, daß die Malerei, ſo wie alle mit ihr in Beziehung ſtehende Künſte, ihren Urſprung von dem tiefſten Alterthume herleitet.

Von den älteſten Malereien ſind nur Fragmente übrig; auch der gröſsere Theil der in den Ruinen von Herkulanum aufgefundenen iſt entſtellt. Das Hiſtoriſche der Malerei alſo, und die Denkmäler dieſer Kunſt, die wir beſitzen, ſind für die Fortſchritte der Neuern, und den Unterricht der Künſtler ſehr unnütz. Auch haben diejenigen, welche die Geſchichte der alten Kunſt am ausführlichſten behandelt haben, hat vorzüglich Plinius, wahrſcheinlich aus Mangel an Materialien, wenig Befriedigendes darüber geſagt.

Die Zeichenkunſt iſt die Baſis der Skulptur, der Malerei, ja ſelbſt der Architektur. Allein ich muß mich blos auf Malerei und Skulptur einſchränken, wiefern ſie auf der Zeichenkunſt beruhen.

Welches ſind die Elemente der Zeichenkunſt. Der Leſer wird mir mit der Antwort entgegenkommen: Dieß ſeien gerade und krumme Linien von aller Art und allen möglichen Biegungen, durch deren geſchickte Verbindung man in den Stand geſetzt wird, die Formen der natürlichen und ſichtbaren Gegenſtände nachzuahmen. — Ich frage weiter: Woher im Menſchen die Fähigkeit für die Künſte, und das Bedürfnis der

Künſte

Künſte entſtehe? Wovon in jedem Individuum die entſcheidende Neigung abhänge, ſolche Linien und nachahmende Züge zu bilden, als worin die Zeichnung beſteht? — Beobachtung und Nachdenken haben mich dahin geleitet, den Grund davon in der Pantomime zu ſuchen. Pantomime iſt, wie ich bereits mehreremale erinnert, die erſte Sprache und die erſte Kunſt; ſie reizt uns unabläßig jenen Linien und Zügen eine ſichtbare und dauernde Apparenz zu geben, die ſie mit den Händen, den Armen, den Körperbewegungen, bei den geringſten Andeutungen hervorbringt, die ſie mittheilen will.

Stelle man ſich einen Wilden vor, welcher die Sprache eines Menſchen nicht kennt, der an ſeinem Ufer anlandet, und der durch Zeichen die Begriffe erhalten will, deren er bedarf. Er beobachtet mit geſpannter Aufmerkſamkeit, und, wenn er verſtanden zu haben glaubt, oder eine Diſtanz, oder einen Gegenſtand bezeichnen will, ſo bildet er mit ſeinen Händen und Armen Linien aller Art in dem Luftraume, theilt dadurch dem Fremden eine Idee der Formen, der Diſtanzen, oder der charakteriſtiſchen Dimenſionen der Gegenſtände, ja ſelbſt die Krümmungen eines Weges mit, den er ihm etwa zeigen will. Will er das Meer ausdrücken, ſo bilden ſeine ausgebreiteten Arme ſucceſſive Krümmen, welche die Ondulationen der Wogen bezeichnen. Zu welchem Zuſtande der bürgerlichen Verfeinerung wir auch gelangen, ſo behalten wir immer die Spuren dieſer Entſtehung der Zeichenkunſt bei.

Dieſer Bemerkung zufolge kann man ſich die dringende Neigung des Menſchen erklären, dem Vorübergehenden Dauer zu geben.

Die Produkte dreier von den ſechs freien Künſten ſind vorübergehend und laſſen keine ſichtbare oder fühlbare Spur ihres Daſeyns hinter ſich zurück. Dieſe Künſte ſind, Pantomime, die Kunſt der artikulirten und modulirten Töne. Die Produkte der drei übrigen ſind mehr oder weniger dauernd, und gehören für den Sinn des Geſichts und des Gefühls; ſie ſind Skulptur, Malerei und Architektur. Der Menſch iſt durch ſeine Natur mächtig gedrungen, den Künſten der einen

von diesen Klassen den auszeichnenden Charakter der andern mitzutheilen, den vorübergehenden Produkten eine Art dauernden Daseyns, und den dauernden Produkten jenen Geist, welchen die entgegengesetzten durch die Schnelligkeit bekommen, mit welcher die meisten davon beinahe zugleich entworfen und hervorgebracht werden.

Man verzeiht es mir hoffentlich, wenn ich, um einiges Licht über die Wunder des menschlichen Geistes zu verbreiten, die die Folge dieses Hanges sind, einige Muthmaßungen aus einem Werke einschalte, welchem ich mich aus Schwäche der Gesundheit noch nicht ganz widmen können.

Der Mensch hat den natürlichen Trieb seines Gleichen seine innern Empfindungen auszudrücken und mitzutheilen, um in tausend Umständen nöthige Hülfe von ihnen zu bekommen, und mit Vergnügen überläßt er sich dem noch süßern Hange, auch ohne absolute Nothwendigkeit, die ihm gefallenden und ihn interessirenden Gegenstände nachzuahmen.

Aus diesen Gründen entspringt ein unruhiges neugieriges Verlangen zu wissen, ein Verlangen, welches in dem Einen sichtbarer und thätiger ist, als im andern, aber doch allgemein und wesentlich zu unsrer physischen und intellektuellen Natur gehört. Hier ist die Quelle der meisten Operationen menschlicher Einsicht und Industrie.

Beobachtet ihr den Menschen, wenn er nicht etwa durch tiefe Unwissenheit verwildert ist, oder niedergedrückt von Arbeiten, und Bedürfnissen, zerrissen von Schmerzen, oder außer sich gesetzt durch Leidenschaft, so findet ihr, daß er bei jeder Gelegenheit die Natur fragt, und sich mit der Nachahmung derselben beschäftigt. Wenn er sie fragt, dann ist er auf dem Wege aller Wissenschaft. Wenn er bestrebt ist, sie nachzuahmen, dann ist er auf dem Wege der Kunst.

Woher entspringt aber hinwiederum die innere Ursache dieses Triebes, alles zu wissen und nachzuahmen? — Sie liegt ohne Zweifel in dem allgemeinen Instinkte des Menschen, die Widersprüche zu heben, die mit seiner Natur verknüpft sind. Gepeinigt durch die Unverhältnismäßigkeit seiner Sinne

ne unter einander, durch die Unvollkommenheiten ſeiner Organe und die Grenzen ſeiner Vermögen, iſt der Menſch immer gedrungen, ſie gleicher, zuſammenſtimmender und vollkommner zu machen. Eingeſchränkt durch die Empfindlichkeit ſeines Gefühls, in Anſehung des Geſichts ausgeſetzt den mannigfaltigen Abwechſelungen des Lichts, ganz leidend in Rückſicht ſeines Geruchs, vergebens beſtrebt die flüchtigen Töne feſtzuhalten, die ein Wehen erregt, und weit von ihm fortreißt, ungewiß über die Eindrücke, und die Natur der Gegenſtände ſeines Geſchmacks, durchaus beunruhigt bei dieſen Vergleichungen, durch widerſprechende Verhältniſſe, verſucht er einen Accord, eine Gleichheit unter ſie zu bringen, die ihm der Grenzpunkt ihrer Perfektibilität ſcheint. Allein Einſicht und Fertigkeit biethen ihm niemals hinlängliche Mittel dar, um ſeinem Verlangen volle Genüge zu leiſten. Seinen durchdachteſten Entwürfen ſetzen ſich Hinderniſſe entgegen, die ſich mit jedem Verſuche, den er macht, vervielfältigen. Dieß ſpornt ſeine Kräfte um ſo mehr an, und macht ſeine Thätigkeit im Gebiethe der Wiſſenſchaften und Künſte grenzenlos.

Glaubt man, dieſe Details des natürlichen Ganges des menſchlichen Geiſtes haben mich zu weit abgeführt, ſo erinnere man ſich, daß der hiſtoriſche Urſprung der Malerei mir keine Spur zeigte, ihre erſten Schritte zu entdecken. Vielleicht, daß wir uns ihnen nähern, wenn wir uns nach dem Grunde der Verſchiedenheit zwiſchen dem Gange der Malerei, und dem der Skulptur umſehen. Es muß einen ſolchen Grund geben; denn da dieſe Künſte Töchter einer und derſelben Mutter ſind, der Zeichnung; ſo konnte man einen gleichen Gang erwarten. Vielleicht findet ſich, daß die Malerei ihrer Natur nach mit gewiſſen Hinderniſſen zu kämpfen hat, die die Langſamkeit ihrer erſten Schritte bewirken.

Die Skulptur iſt die Kunſt, Formen ſichtbarer und fühlbarer Gegenſtände durch die Formen irgend einer ebenfalls ſichtbaren und fühlbaren Materie nachzuahmen.

Die Malerei iſt die Kunſt ſichtbare Gegenſtände mit Hülfe einer, oder mehrerer Farben nachzuahmen.

Die

Die Skulptur ist eine einfache Nachahmungsart, wobei man Nachahmung und Modell vergleichen, durch Hülfe des Gefühls, ihre mehrere oder wenigere Conformität schätzen kann, wobei man endlich Maaße brauchen kann, um die Conformität der Dimensionen zu verificiren.

Die Malerei ist offenbar eine weniger einfache Nachahmung als die Skulptur, da sie gar nicht für das Gefühl arbeitet, sondern blos durch Ausbreitung von Farben auf Flächen nachahmt. Die Skulptur ahmt Formen durch Formen, Erhobenheit durch Erhobenheit nach, die Malerei ahmt die Formen nur durch Apparenzen von Formen, die Erhobenheit nur durch Illusionen, und sinnreiche Kunstgriffe nach, welche keine Realität haben. Ueberdieß liegt eine unerschöpfliche Quelle von Schwierigkeiten für die Malerei in den unendlich vielen Abwechselungen und Variationen des Lichts und Schattens auf allen sichtbaren Gegenständen.

Es ist wahr, der Maler findet die natürlichen Gegenstände kolorirt, er erwirbt sich die Geschicklichkeit, durch künstliche Farben die Kolorirung derselben nachzubilden, allein immer bleibt ein großer Unterschied zwischen der Erscheinung der Natur und einer solchen Nachbildung, welcher vorzüglich von der Verschiedenheit der Beleuchtung der Gegenstände der Natur, und der auf der Ebne des Malers herrührt. Stellen wir uns nur die Reflexion der Gegenstände in einem klaren Wasser vor; unstreitig das passendeste Muster der Vollkommenheit eines Gemäldes. Und wie weit bleibt immer alle Malerei hinter diesem Muster zurück!

Betrachten wir nun die Anreizungen, welche die Natur dem Menschen darbiethet, welcher in der Kunst, Formen durch Formen nachzuahmen, Fortschritte machen will.

Unter welchem Himmelsstriche, an welchem Orte findet er nicht, eine gewisse Erde, durch die er seine Neigung befriedigen kann. Vom Regen erweicht, oder auch nur vom Thaue benetzt, fügt sich die Erde nach dem Eindrucke seiner Finger, und nimmt die Formen an, die er ihr geben will.

Indem

Indem ſie die Spur ſeiner Fußtapfen aufbewahrt, deutet ſie ihm ihre Gelehrigkeit an; die leichteſten Mittel biethen ſich ihm an Oertern dar, die er für ſeine Ruhe wählt.

Verweilt er am Ufer von Bächen, oder von Quellen, ſo biethen ihm dieſe beſchatteten friſchen Oerter gewöhnlich einen teigartigen Ton dar; ſanft und biegſam, wie er iſt, giebt er dem Eindrucke ſeiner Hand geſchmeidig nach, nimmt ihre feinſten Lineamente auf, erweckt in ihm das Verlangen, nachzuahmen, und ſelbſt, wenn die Kunſt zu modelliren den höchſten Grad ihrer Vollkommenheit erreicht hat, bleibt er immer noch der Nachbildung der Formen gewidmet. Eben ſo natürlich biethet ſich das Wachs der Nachahmungsbegier des Menſchen dar.

Will der Menſch den Contour eines Gegenſtandes, welchen der Schatten ſeinen Augen darſtellt, auf einer Oberfläche leichter, oder tiefer zeichnen, dann biethen ſich ihm kleine ſpitzige Zweige, ſchneidende Steine, Vogelfedern und andre Dinge dar, deren er ſich bedienen kann. Alles, was ihn umringt, begünſtigt ſeinen Hang, und ſeine Fähigkeit nachzubilden.

Es erhellet aber aus dem bisherigen, daß die erſten Verſuche der Malerei minder leicht ſeyn müſſen, als die der Skulptur, und daß alſo beide obwohl verſchwiſterte Künſte unmöglich gleichen Schritt halten können.

Die Zeichenkunſt zeichnete anfangs blos die erſten Züge der Figuren durch einfache und größtentheils gerade Linien. Ihre erſten Verſuche konnten nicht komplicirter ſeyn. Bedenke man nur, wie die Züge beſchaffen ſind, welche die Pantomime in ihrer größten Einfachheit, derjenigen Hand darbiethet, welche es unternimmt, z. B. einen Menſchen zu zeichnen, immer iſt es nur eine gerade perpendikuläre Linie, über ihr ein Rund, welches den Kopf anzeigt, zwei Linien für die Arme, zwei andre für die Füße. Dieſe pantomimiſchen Züge nachzuahmen, iſt der erſte Beginn der aufkeimenden Zeichenkunſt. Bald entdeckt man, daß dieſe Formen in der Natur kolorirt ſind, und wünſcht die Farben derſelben nachzuahmen. Die erſte Nachahmung davon war mehr eine Färbung, als eine eigentlich ſo

zu nennende Malerei. Auf dieſe Weiſe ſind die Bandeletten der Mumien illuminirt. Und dieſelbe Illuminatur findet ſich auch auf den Hetruskiſchen und Campaniſchen Vaſen.

Allein ich ſetze voraus, daß die erſten Künſtler anfiengen, die geriebenen Farben in Leimwaſſer anzuwenden, ich nenne ſolche, naſſe Farben. Vielleicht nimmt man damit ſchon zu große Fortſchritte an, und ich dürfte beinahe glauben, daß ihre erſten Verſuche in der Malerei darin beſtanden, kolorirte Subſtanzen, wie ſie ſie fanden, anzuwenden. Ich nenne dieß trockne Farben.

Die Natur both ihnen überall Muſter für dieſe Malerei dar, und dieſe Muſter wurden Materialien für ſie. Sie fanden ſie an den Blumen, die ſie nach ihrem Belieben einander nähern und verbinden konnten, fanden ſie an den farbigen Federn der Vögel. So bildeten die Mexikaner ihre Gemälde durch zerſchnittene und zuſammengeleimte Federn. Sie fanden ſie auf der Haut der Schlangen, dem Haare mehrerer vierfüßigen Thiere, in den Steinen, Marmorn u. ſ. w. Solche Materialien machten die Palette der erſten Maler aus, und ihre erſten Gemälde waren Arten von Broderieen, Marquetterieen, und Moſaiken.

Allein, welche Urſache beſtimmte ſie? Die Liebe der Mannigfaltigkeit, welche dem Menſchen natürlich iſt, die Eitelkeit, die ihm auch natürlich iſt. Die kleinſte Geſellſchaft hatte ihre Anführer, ſie wollten ſich durch auffallende Zeichen auszeichnen, und erborgten ſie von den erſten Verſuchen der Malerei. — — —

(Der franzöſiſche Herausgeber erinnert hier, daß Watelet dieſen Artikel unvollendet gelaſſen. Ich ſetze noch hinzu, daß er wahrſcheinlich ein ganz unausgebildetes Concept iſt. Nur, weil im ganzen Werke zuweilen Bezug darauf genommen wird, habe ich ihn der Vollſtändigkeit halber eingeſchaltet.)

Digitized by Google

Urtheil.

Urtheilskraft.

Iugement.

Man nennt ein Urtheil die Entscheidung des Verstandes über einen Gegenstand. So sagt man: das allgemeine Urtheil aller Künstler und Kenner, die die Transfiguration von Raphael gesehen haben, muß jeden, der es auch nicht gesehn hat, überzeugen, daß es sein Meisterstück ist.

Man versteht auch unter Urtheilskraft (jugement) das Vermögen über die Verhältniss eines Gegenstandes vor seinem Daseyn zu urtheilen, eine für die Künstler und die, welche sich ihrer bedienen, sehr nothwendige Eigenschaft.

Der Künstler hat den Gegenstand gefunden, den er behandeln will. Seine Urtheilskraft muß ihm sagen, welche Figuren er anbringen, welche er verwerfen muß, in welche Stellung er sie setzen muß, um die höchste Wirkung hervorzubringen. Hier bestimmt also die Urtheilskraft den Gegenstand vor seinem Daseyn. Urtheilskraft entscheidet auf dieselbe Weise über Lage, Beiwerke, Wahl des Lichtes, allgemeine Farbe.

Es hat große Künstler gegeben, die keine ganz gesunde Urtheilskraft in diesem Sinne hatten; man macht diesen Vorwurf dem Michel Angelo. Seine Wildheit (was die Italiäner furie nennen) widersetzte sich jenen Eigenschaften, welche Ruhe der Seele erfordern.

Indessen dürfen diejenigen, welche einen Künstler dieser Art brauchen, ihm nicht die Entscheidungen ihrer eignen Urtheilskraft aufdringen. Dann würde er nicht mehr er selbst seyn, sondern unter sich herabsinken. (L.)

Urtheilskraft.

Ich habe in dem Zusatze zu dem Art. Schönheit das Urtheil über das Schöne nach seinen wesentlichen Momenten analysirt. Man nennt die Urtheilskraft, als Vermögen der

Beurtheilung des Schönen, **Geschmack**. Ich würde mich in eine nach der Bestimmung dieses Werkes zwecklose Untersuchung einlassen müssen, wenn ich mich über die ganze Theorie der Urtheilskraft verbreiten wollte. Ich schränke mich darauf ein, den Begrif des Geschmacks für bildende Kunst bestimmter zu fassen, als es gewöhnlich geschieht, und verfolge hierbei dieselben Ideen, welche ich in der Einleitung, dem Art. **Critik des Geschmacks, Genie, Schönheit, Theorie der schönen Kunst**, aufgestellt habe.

So gewiß es ist, daß unsre Urtheilskraft, wenn sie über freie Formen der Natur urtheilt, ihrer Beurtheilung keine Begriffe zum Grunde legt, so gewiß ist es unstreitig, daß eben dieselbe, wenn der Gegenstand ein Werk der Kunst ist, sich nothwendig auf Begriffe stützen muß. Jede Kunst hat ein Höchstes der durch sie möglichen Schönheit, dieß drückt in der Theorie der Grundsatz derselben aus. Das Höchste der schönen bildenden Kunst ist: **Bildung von sichtbaren Formen für den höchsten, vollendetesten und reinsten Schönheitsgenuß, dessen der Mensch bei der größten möglichen Vervollkommnung seiner zum Genuß des Schönen zusammenwirkenden Vermögen fähig ist.** Ich nenne das Vermögen dieses Ideal zu fassen, und nach demselben die Grade der Vollkommenheit eines Werkes der schönen bildenden Kunst zu beurtheilen, den **Geschmack für Werke der schönen bildenden Kunst.** Des Kunstgeschmacks in diesem Sinne bedarf der Künstler eben so sehr, wenn er erfindet und darstellt, als der Freund der Kunst, wenn er urtheilt. Nach diesem Begriffe giebt es kein wahres Genie für schöne bildende Kunst, ohne Geschmack, und keinen wahren Geschmack für schöne bildende Kunst ohne Genie dazu.

Nicht alle Genieen für schöne bildende Kunst entwickeln die mit ihrem Genie verknüpfte Anlage des Geschmacks gehörig, viele kultiviren sie gar nicht. Nichtsdestoweniger besitzen sie dieselbe Alle.

Der Geschmack ist nicht immer mit dem höchsten Grade des Genies verknüpft, aber allezeit mit einem sehr hohen.

Wenn

Wenn ich dieß behaupte, so muß ich zugleich auch anerkennen, daß der wahre Geschmack eine sehr seltene Gabe unter den Menschen ist. Wenige besitzen ihn; denn, was wir bei einer grossen Menge von Menschen Geschmack nennen, verdient eigentlich diesen Namen gar nicht. Gemeiniglich eignet man einem Menschen schon dann Geschmack zu, wenn er ein richtiges Gefühl für Zeichnung, Gefühl für Zweckmäßigkeit, Verhältnisse und Harmonie der Formen besitzt. Wenigstens würde ich dieß nur niedern Geschmack, jenes oben bestimmte Talent höhern Geschmack nennen.

Geschmack für schöne bildende Kunst setzt voraus ein großes Talent der Dichtung und Erfindung. Wenn der Künstler entwirft, und seine Entwürfe vor der Ausführung prüft, so schwebt ihm ein Ideal der vollkommensten Darstellung vor, welchem er sich durch seine Wahl zu nähern bestrebt ist, und welches ihm immer gegenwärtig bleibt, während er mit der Ausführung beschäftigt ist. Wenn der geschmackvolle Freund der Kunst vor einem Werke steht, und über den Werth desselben entscheidet, so biethet ihm sein Dichtungsvermögen ein Musterbild der vollkommensten Behandlung des Sujets dar, nach diesem beurtheilt er den Werth des Gegenstandes seiner Betrachtung.

Es liegt schon wesentlich in diesem Talente des Geschmacks, daß der Mensch von Geschmack für die bildende Kunst die Prinzipien aller Wahrheit und Richtigkeit sichtbarer Formen besitze, und in jedem Falle unabsichtlich und ohne einer Anstrengung zu bedürfen, anwenden könne. Sein idealisches Erfindungsvermögen würde ohne dieses Talent fruchtlos seyn.

Ein allgemeiner Geschmack für schöne bildende Kunst würde demjenigen zukommen, welcher ein gleiches idealisches Vermögen für alle Gattungen der Werke schöner bildender Kunst, alle Arten der Nachbildung, und alle Parthieen derselben besäße, demjenigen also, dessen Erfindungskraft mit gleicher Leichtigkeit, und gleichem Zauber das höchste Schöne für Allegorie, Geschichte, Landschaft u. s. w. das höchste Schöne

der

der Bildnerei, Malerei, Kupferstecherkunst u. s. w. die größte Vollendung der Dichtung, Komposition, Zeichnung, Farbengebung, in Beziehung auf jeden Stoff faßte. Gewiß kann es einen solchen allgemeinen Geschmack in gewissen Menschen geben, aber die Erscheinung wird äußerst selten seyn. Der Kunstgeschmack der Meisten ist immer einseitig. Diese Einseitigkeit ist in Beziehung auf die Gattungen der Werke, und die Arten der Nachbildung nicht fehlerhaft, aber es allerdings in Hinsicht der Parthieen. Man kann nicht sagen, daß derjenige ein Mann von Geschmack sei, der blos Sinn für die Erfindung besitzt, ohne Gefühl für Zeichnung und Farbengebung. Der Geschmackvolle muß gleiches Talent für alle Theile der Kunst besitzen.

Ich habe hier nicht nöthig, die Erfordernisse für die Bildung des Geschmacks in Werken der schönen bildenden Kunst anzugeben. Sie sind in allen Theilen dieses Wörterbuchs entwickelt, und ich selbst habe in dem Artikel Theorie der schönen Kunst, den Gang zu verzeichnen gesucht, welchen eine nach Grundsätzen zu bewirkende Bildung des Geschmackes des Künstlers und des Liebhabers nehmen muß.

V.

Verjüngen.

Reduire.

Verjüngen heißt eine Zeichnung im Kopieren verkleinern, jedoch mit Beibehaltung der relativischen Verhältnisse einer jeden Parthie der Sache.

Digitized by Google

Verjüngung.

Reduction.

Verjüngung wird in der Zeichnung gesagt, wenn eine Zeichnung in den Verhältnissen kleiner copiert wird.

Verkürzt.

Raccourci.

Das **Verkürzte** entsteht durch einen Gegenstand, welcher sich dem Auge en Face und der Länge nach darstellt; so daß er ein kürzeres Bild darin zeichnet, als es der Fall seyn würde, wenn er der Breite nach erschiene. Die meisten Personen, welche keine Kenner der Malerei sind, glauben, die Verkürzungen seien falsche Conventionen unter den Malern, und behaupten, daß sich solche in der Natur nicht finden. Man kann sie von ihrem Irrthume leicht überführen, und ihnen zeigen, daß sie sich selbst nur nicht Rechenschaft übee die Art gegeben haben, wie sie die Gegenstände sehen; daß der Maler nicht aus Uebereinkunft, sondern um mit Wahrheit darzustellen, die Gegenstände verkürzt erscheinen läßt.

Es ist ihm sogar unmöglich die Verkürzungen ganz zu vermeiden. Sehe ich einen Kopf en Face, so erscheint die Breite der Ohren verkürzt. Bei einer stehenden Figur, wird der Fuß, der dem Betrachter die Spitze zukehrt, verkürzt gesehen. Die Perspektive setzt den Künstler in den Stand, in dieser Parthie, als welche ganz auf ihr ruht, vollkommen zu seyn.

Unstreitig sind die Figuren schöner in ihrer Entwickelung, als in ihren Verkürzungen. Der Maler darf sich also bei den Hauptfiguren, die er in voller Schönheit zeigen will, nur gemäßigte, und die unvermeidlichsten Verkürzungen erlauben. Sie können schicklicher bei untergeordneten Figuren angebracht werden. Die ernste Gattung läßt die Verkürzungen mehr zu, als die angenehme. Allein in keiner Gattung muß man die Künstler nachahmen, welche, um ihre Kenntnis zu zeigen, die

Verkürzungen verschwenden. Solche Kunststücke der Wissenschaft werden nur von dem gelehrten Kenner geschätzt, die Werke der Kunst müssen allgemein gefallen.

Man bemerkt, daß gemeiniglich die Malereien der Plafonds Personen, die keine tiefen Kenntnisse haben, wenig Vergnügen verursachen, weil diese Gattung viele gelehrte Verkürzungen fordert. Diejenigen Figuren, welche bei Werken dieser Art am meisten gefallen, sind diejenigen, welche einen transversalen Flug nehmen, und ihre Formen am vollkommensten entwickeln. Es ist nicht unter der Würde des Künstlers, die Gefühle von Personen zu Rathe zu ziehen, die nur natürlichen Geschmack haben; sie bilden die große Menge ihrer Betrachter. (L)

Verlieren, sich

Fuir.

Sich verlieren, zurückweichen, wird in der Malerei von Gegenständen gesagt, welche die sich verlierenden Farben und eine wohlbeobachtete Perspektive mehr oder weniger entfernt zeigen. Starke Schatten im Vordergrunde thun es, die Blicke auch.

Sich verlierend.

Fuyant.

Man sagt substantivisch: das sich Verlierende eines Körpers, die sich verlierenden Theile eines Gemäldes. (les fuyans.) Dieser Kunstausdruck bezieht sich in der Malerei auf das Helldunkel. Personen, die nicht Kenntnis genug besitzen, bedienen sich desselben oft, um Formen, Degradationen von Tönen, von Tinten, u. s. w. auszudrücken.

Der sich verlierende Theil eines Körpers, ist derjenige, welcher sich dem Auge entzieht, welcher nur verkürzt gesehen wird, nach welchem die Sehstrahlen einen sehr scharfen Winkel bilden.

Um

Um die Wirkung des sich Verlierenden in der Malerei hervorzubringen, muß man nie die stärksten Lichter und Schatten in den Tönen anbringen, welche das sich Verlierende eines Körpers hervorbringen sollen. Allein ein wenig geübtes Auge und ein Geist, unkundig der Prinzipien für die Wirkungen des Lichtes, wird leicht betrogen durch den Ton des Grundes, auf welchem der Gegenstand losgeht. Eine bessere Methode ist die folgende: Macht eine Rolle von sehr weißem Papier, haltet sie perpendikulär, und so, daß sie das Licht von der Seite, gegen den Betrachter hin bekommen, setzt diesem Cylinder einen dunkeln Grund entgegen. In dieser Stellung wird ein wenig geübtes Auge das starke Licht am Rande der Rolle von der Tagseite her bemerken; eine Täuschung, welche vom Dunkel des Grundes herrühret. Vertauscht ihr den dunkeln Grund gegen einen lichten, welcher dem vollen Tage ausgesetzt ist, dann wird jedermann sehen, daß der sich verlierende Theil der Rolle, so licht er auch schien, nur eine Halbtinte ist, die auf sehr erleuchtetem weißen Grunde in Braun losgeht, und das größte Licht wird sich auf dem nächsten Theile für das Auge zeigen. Durch diese Bemerkung wird man dem sich verlierenden Theile den wahren Ton geben.

Ganz anders bei einem dunkeln Körper. Gebt ihm zum Grunde einen Gegenstand, der heller, lichter ist, als er, die sich verlierenden Theile selbst von der Seite des Lichtes werden sehr dunkel erscheinen; setzt diesem dunkeln Körper einen Grund entgegen, der dunkler ist, als er; ihr werdet sehen, daß die sich verlierenden Theile nicht die dunkelsten sind, daß aber die Schwärzen sich an dem Theile des Schattens befinden, der den Lichtstralen am meisten entgegengesetzt ist.

Dieses Prinzip ist anwendbar auf alle Verlierungen bei runden Körpern, mögen sie nun aus mehrern kleinen Theilen bestehn, wie eine Weintraube, die Laubmassen eines Baumes, oder ungetheilt seyn, wie z. B. eine Säule. (Robin.)

Man sagt auch: sich verlierende Schönheiten, d. h. solche, die wir in der Natur nur kurze Zeit bemerken, und die nicht fortdauernd bei einer Sache bleiben; von dieser Art

sind

Digitized by Google

sind gewisse Schönheiten, welche durch Leidenschaft entstehen, oder andre, welche die Natur in Bewegung hervorbringt, z. B. schönes Gewölk nach einem Regen oder Gewitter.

Sich verlieren lassen.

Perdre

wird in der Sprache der Kupferstecher von einem Schnitte gesagt, welchen man so genau mit einem andern durch das Fortfahren verbindet, daß man nicht wahrnimmt, daß zween in einem vereinigt sind. Wenn der Schnitt, welchen man macht, glücklicher Weise einen zweiten hervorbringen kann, kann man ihn über den andern mit einer feinern Spitze ziehen; allein, ist er nur zu einem dritten geschickt, so überläßt man es dem Grabstichel, durch Verlängerung derselben, die eine in die andre verlaufend zu machen.

Verlohren.

Perdu.

Verlohren sagt man in der Malerei von den Umrissen einer Figur, die sich mit dem Grunde vermischen, von welchen sie abstehen sollten. Eine verlohrne Schraffirung, ein verlohrner Schnitt, d. i. ein zu schwacher und unmerklicher Schnitt u. s. w. Der Theil der Schraffirung und des Schnitts, der sich dem Tage am meisten nähert, sei flüchtig und verlohren, und werde ganz unmerklich. Es ist schwer, dieß im Radiren zu bewerkstelligen; die Schraffirungen schnappen darin zu kurz ab, man muß sie mit dem Grabstichel endigen. (Pernetti.)

Verlöschen.

Exterminer.

Verlöschen sagen die Kupferstecher, wenn die Wirkung eines Blicks, oder einer Halbtinte durch übel angebrachte Schat-

Schatten verhindert wird. Die Lichter müssen breit und hoch gehalten und die Halbtinten sehr helle seyn; denn wenn sie dunkel wären, würden sie die Wirkung vertilgen, weil man in dem Schatten kaum solche dunkle Farben anbringen würde, die Stärke und Rundung geben und erhalten könnten. Man muß sich auch sehr wohl in Acht nehmen, die Hauptlichter nicht zu verlöschen, indem man sich allzusehr angelegen seyn läßt, die Wahrheit der Farben beizubehalten, zumal in Figuren auf dem Vorgrunde. Denn das würde sie verhindern vorzurücken, und die ganze Absicht des Malers vereiteln. (Pernetti.)

Verrenkung.

Contorsion.

Verrenkung, Verzerrung nennt man in der Malerei übertriebene, obwohl mögliche Attitüden, sei es des Körpers oder der Gesichtsbildung. Oft wollen Maler ihren Figuren Ausdruck geben, und lassen sie nur in Contorsionen erscheinen. (a. d. alten Encyklop.)

Verschiedenheit.

Diversité.

Verschiedenheit, ist jene gleichsam ökonomische Parthie der Malerei, welche unsern Geist fesselt, und unsre Aufmerksamkeit durch die Kunst fixirt, mit welcher der Maler Anstand, Stellung und Leidenschaften in den Personen seiner Gemälde vermannigfaltigt. So giebt es eine unendliche Mannigfaltigkeit von Nüancen der Freude und des Schmerzes, welche die Kunst in Gemäßheit der Alter, Geschlechter, Temperamente, Charaktere der Nationen, Eigenschaften der Personen u. s. w. ausdrücken kann.

Allein diese Mannigfaltigkeit muß wahr, natürlich, wohl angebracht und unter sich verbunden seyn, alle Figuren müssen ihrem Charakter gemäß, ohne Mühe und Affektation angeordnet und gestellt seyn. Wir besitzen Muster dieser Art, unter

ter denen keins bewundernswürdiger ist, als die Messe des Pabst Julius, Attila, und die Schule von Athen, drei Meisterstücke von Raphael, drei ihm ganz eigne erhabne Compositionen.

So wie die Verschiedenheit in der Natur unermeßlich ist, so kann es auch die der Kunst seyn. Indessen ist es nicht möglich, Regeln für die Mannigfaltigkeit in den Personen eines Gemäldes, ihren Stellungen und Leidenschaften zu geben; es ist ganz Sache des Genies. (Chev. Jeaucourt in der a. Encykl.)

Verschießung.

Degradation.

Die Verschießung der Farben und der Lichter ist das große Mittel, welches die Malerei anwendet, wenn sie sichtbare Gegenstände nachahmt, um die Erhobenheit auszudrücken, welche diese Gegenstände in der Natur haben, um die Distanzen zu bezeichnen, welche sie trennen, um die Ebnen anzugeben, auf denen sie sich befinden, endlich um selbst die Luft gewissermaaßen anzudeuten, welche sie umgiebt, und, obwohl unsichtbar, dennoch ihre Ansichten modificirt.

Alles, was sich unserm Blicke darstellt, führt zahllose Combinationen nüancierter Farben mit sich d. h. unendliche Gradationen und Degradationen der Tinten, der Farben, der Nüancen, der Lichter, und der Schatten. Die Gesetze des Lichtes erfordern, daß auf einem erleuchteten Gegenstande nur ein Punkt sei, welchen das Licht in vorzüglicher Geradheit trift (plus directement); von diesem Punkte aus, stuft sich das Licht und die Farbe, die von jenem ihre Modifikationen erhält, im Verhältnisse der Ebenen ab, aber durch vielfältige und für unsern Gesichtssinn so wenig zu berechnende Degradationen, daß die aufmerksamsten, und durchdringendesten Blicke unfähig sind, die Grenzen einer jeden zu fixiren.

Die Maler gelangen durch anhaltende Beobachtung unvermerkt dahin, sie zu unterscheiden, nicht mit geometrischer Präci-

Präcision, was unmöglich ist, aber genau genug, um sie nachzuahmen, wie die Kunst es fordert und zuläßt.

Diejenigen aber, welche sich nicht so üben, wie sie, haben nur eine unbestimmte Idee davon, und unterscheiden in der That nur die gröbsten Verschiedenheiten dieser Progressionen. Man kann bei dieser Gelegenheit bemerken, daß der Gebrauch, den wir gemeiniglich von unsern Organen und unsern Sinnen machen, größtentheils das Werk des Instinkts ist, und daß Gewohnheit, durch Beobachtung und besonders durch räsonnirte Vergleichung vervollkommt, es erfordert, daß wir durch irgend ein Geschäft aufmerksam gemacht worden seien, welches eine solche Beobachtung nothwendig macht, und eine Fertigkeit derselben bewirkt. Denenjenigen, welche über den Gegenstand nicht nachgedacht haben, wird es paradox scheinen, wenn ich behaupte, daß die meisten Menschen weder sehen noch hören, noch viel weniger fühlen, schmecken und riechen können.

Sie werden sich aber über diese Wahrheit mit mir einverstehen, wenn sie einen Maler mit Urtheilskraft arbeiten sehen, oder die Feinheit bemerken, mit der ein geschickter Musiker ein Comma auszeichnet, d. h. eine beinahe nicht zu berechnende Nüance eines Schalles. Sie werden vollends davon überzeugt werden, wenn sie den Gebrauch beobachten, den ein Blinder von seinem Gefühle, ein Lecker von seinem Gaumen und der wollüstige Asiat von seinem Geruchssinne macht. Betrachtet man die Verstandeskräfte, so findet man, wie weit entfernt gemeine Menschen von derjenigen Vollkommenheit sind, deren ihr Verstand empfänglich ist; der größere Theil der Gesellschaft aber, besteht aus solchen gemeinen Menschen.

Es hat also, um wieder auf meinen Gegenstand zurückzukommen, jeder unsrer Sinne seine instinktartige Handlungsweise, und seine Handlungsweise durch Vervollkommnung.

Der Colorist übt und vervollkommnet den Sinn seines Gesichts, er beobachtet, er vergleicht, und nun öfnen sich nach und nach gleichsam seine Augen; er unterscheidet endlich genug, um Eintheilungen der Nüancen in den Progressionen der

Lichter

Lichter und der Farben festzusetzen. Damit ist er aber noch immer vom Geheimnisse der Natur weit entfernt; denn, wenn er sich nun convexer Gläser bedient, so entdeckt er noch einmal so viel Eintheilungen, die er noch zu machen hat, und geräth auf den Gedanken, daß der Mensch der Natur meistens einen Gang unterlegt, den sie nicht nimmt, und daß die Eintheilungen Hülfsmittel sind, welche uns unsre Schwäche darbiethet, wenn wir jene Natur verfolgen wollen, die alles einigt, alles trennt, die keine Nomenklatur, keine ausgezeichnete Gradation, keine empfindbaren Trennungen hat. Wir gleichen in diesen Hinsichten dem Geometer, der den Cirkel als eine Figur annimmt, zusammengesetzt aus unendlich vielen Seiten, um Approximationen der Maaße zu gewinnen, die er wünscht, da er zu einer präcisen Größenschätzung nicht gelangt.

Die Verschießungen des Lichtes, des Schattens und der Farben gehen also ins Unendliche fort, ohne Eintheilung. Setzt der Maler Eintheilungen fest, so geschieht es, weil es Bedürfnis für ihn ist. Je mehr er sie, nach dem Heerde des Lichtes und der Ebenen methodisch vervielfältigt, um so mehr nähert er sich der Wahrheit in der Nachahmung der Erhobenheit der Körper. (Watelet.)

Verschmolzen.

Fondre.

Die Farben verschmelzen, heißt, sie so die einen mit den andern einigen, daß ihre Verbindung gleichsam unmerklich vollendet werde. Dieß geschieht, indem man den Pinsel auf eine sanfte Weise von der einen zur andern überführt, bis sie an den Enden, wo sie zusammengränzen, nichts Hartes mehr darbiethen, nichts, was das Gesicht beleidigen könnte, indem es die Harmonie stöhrt. In der kolorirten Natur bewirken, die Verschießung des Lichtes, die Dazwischenkunft der Luft, und besonders die Reflexen diese Verschmelzung vor unsern Augen. Jeder Gegenstand hat nur einen einzigen Punkt, welcher geradezu vom Lichte getroffen ist, und seine Farbe gewisser-

wissermaaßen rein und in ihrem vollen Glanze darbiethet. Je mehr die übrigen Punkte sich von diesem entfernen, um so mehr verlieren sie in unmerklichen Graden von jener Reinheit und jenem Glanze der Lokalfarbe; allein die Theile dieses kolorirten Gegenstandes erleiden, wenn sie sich einem andern von verschiedener Farbe nähern, eine Mischung, welche die wechselseitigen Abprallungen kolorirter Stralen verursachen, welche durch die Wirkung des schnellen, und kontinuirlichen Einfalls des Lichtes entstehen.

Diese Vereinigung der Farben in der Natur entsteht durch so unmerkliche und sanfte Abstufung und Mischung, daß es scheint, als seien alle Tinten, alle Uebergänge verschmolzen und gleichsam amalgamirt, die sich durch die Wirkung des Gusses durchdringen.

Dieß ist die allgemeine Art und Weise, wie die Natur wirkt. Die Entwickelungen, die Uebergänge der Substanzen in einander, das Wachsen, und Abnehmen, die meisten Bewegungen und Revolutionen, welche nicht zu sehr vom Zufalle abhängig, zu sehr konvulsivisch sind, sind so verschmolzen, daß die Zeitpunkte und Distanzen, welche sie trennen, unsre Beobachtung gleichsam hintergehen, und die Nüancen dieser Progressionen der Wißbegier und dem Scharfsinne des Menschen entschlüpfen.

Allein diese Bemerkungen sind für junge Künstler weniger wichtig, als einige Regeln, die man ihnen über die Verschmelzung der Farben geben kann.

Beobachtet und bewundert, so wird der Meister seinen Zöglingen zurufen, die vollendete Verschmelzung, welche der colorirten Natur ihren ganzen Reiz ertheilt. Nur ununterbrochene Beobachtungen werden euch die verschiedenen Tinten unterscheiden lehren, deren jede Farbe empfänglich ist. Ihr werdet finden, daß der Gesichtssinn, auf welchem euer ganzes Talent ruht, einer Vervollkommnung fähig ist, wovon ihr keine Idee hattet, und an welche Menschen von dem vollkommensten Organe nicht denken, wenn sie es nicht zu jenen Beobachtungen angewendet haben.

Nichts

Nichts ist bei Menschen, wie die, von welchen ich rede, gemeiner, als sich vorzustellen, ein weißes Gefäß, eine schöne Leinwand, ein Blatt Papier seien von einem beinahe ganz gleichem Weis. Sie mögen euch fragen, und ihr werdet, Pinsel und Farben in der Hand, ihnen zeigen, daß ihr um diese Gegenstände genau nachzuahmen, hundert verschiedene Nüancen bilden müsset, und daß das reine Weis eurer Palette nur in einigen Tuschen Platz finden kann, wo es den größten Glanz bezeichnet, welchen das Licht über eine weiße Oberfläche verbreiten kann.

Ihr ziehet aus Bemerkungen dieser Art die Folgerung, daß eure sinnlichen und intellektuellen Kräfte einer Vervollkommnung fähig sind, die man nur durch Fleiß und anhaltende Uebung erwirbt.

Liebt ihr die Musik, so müßt ihr bemerkt haben, wie sehr das Gehör an Richtigkeit, Reizbarkeit und Feinheit gewinnt, wenn man sich übt, modulirte Töne aufmerksam zu hören, um ihre Intervallen, ihre Nüancen und Degradationen gehörig zu schätzen.

Unter dem Bogen des Tartini und seiner Schüler, **verschmolzen** die Töne in einander, so wie die Farben der Natur durch die Wirkung des Helldunkels **verschmelzen**.

Indessen ist diese unmerkliche Verschießung in der Musik weniger gewöhnlich, als in der Malerei, auch ist sie in jener minder absolut, weil man in der Tonkunst durch Intervallen fortschreitet, welche empfindbar getrennt sind, und rein bleiben müssen, weitentfernt, daß sie an einander wirklich Theil nehmen könnten. Dennoch müssen diese Töne meistens durch eine zarte **Verschmelzung** verknüpft seyn, welche zu den Vollkommenheiten der Ausführung gehört.

Ueberdem muß man noch bemerken, daß der Gesichtssinn anhaltender für die Wirkung der Verschießungen gewöhnt wird, die sich ihm unabläßig darbiethen, als das Gehör, welches ohne Unterlaß unzusammenhängende und unharmonische Schalle und Geräusche empfängt. Es giebt vielleicht in den Biegungen der Sprache eine feinere Verschießung, als in der Musik,

Musik, weil man öfterer spricht, als man singt. Redner, Schauspieler, Schriftsteller, welche im Vorlesen ihrer Werke geübt sind, setzen die Nüancen jener Verschießung aus einander, so wie die Maler durch die Verschmelzung der Farben die Harmonie ihrer Werke begründen.

Ich füge nur noch eine Bemerkung hinzu: Wenn ihr zu sehr verschmelzt, um der Natur näher zu kommen, so lauft ihr Gefahr, in eine Weichheit zu verfallen, die in ihr nicht Statt findet; wenn ihr nicht genug verschmelzt, so könnt ihr eurem Colorit dem Scheine nach eine gewisse Kraft geben, aber es wird jener sanften und nothwendigen Harmonie ermangeln, die das Gemälde der Natur darbiethet. (Watelet.)

Vertheilen.

Distribuer.

Vertheilen heißt die Gegenstände, und die Wirkungen des Lichtes in einem Gemälde zur Hervorbringung einer großen Wirkung anordnen. Man sagt: dieser Maler weiß seine Gruppen, seine Lichter gut anzuordnen.

Vertheilung.

Distribution.

Vertheilung sagt man von den Gegenständen und Lichtern, die in einem Gemälde vertheilt sind. Wenn man von einer schönen Vertheilung überhaupt (belle disposition) redet; so bezieht sich dieß auf die Vertheilung der Gegenstände und der Lichter, redet man von einer bestimmten Vertheilung, so muß man sie spezifisch angeben.

Vertiefung.

Enfoncement.

Da ein Gemälde keinesweges eine ebne Oberfläche darstellen soll, so muß es Vertiefung haben und bis zu dieser Ver-

tiefung, welche das Gesicht begränzt, muß der Betrachter glauben können, daß er um die dargestellten Gegenstände herumgehe. Uebrigens kann man im Allgemeinen über die Vertiefung eines Gemäldes nichts festsetzen. Zuweilen hat diese Vertiefung keine andern Grenzen, als die des Horizonts, zuweilen ist sie durch die Mauer eines nicht eben tiefen Zimmers begrenzt.

Es giebt sogar Gemälde, welche Basreliefs vorstellen, und man wird nicht sagen, daß sie Vertiefung haben; allein sie müssen einen augenscheinlichen Vorsprung haben, gleich dem, den ein Bildner Werken dieser Art geben würde.

Verworren.

Confus.

Die Gegenstände eines Gemäldes sind verworren, wenn sie auf eine ungeschickte Weise vervielfältigt sind, wenn der Betrachter sich über den Plan, welchen sie einnehmen, nicht Rechenschaft ablegen kann, wenn die falsch gefaßten, falsch vertheilten, oder falsch verschossenen Lichter den Blick auf alle verschiedene Theile des Gemäldes verstreuen, ohne ihm die Richtung auf das Hauptobjekt zu geben; wenn endlich der Ton dessen, was hervortreten soll, vom Grunde nicht losgeht. So kann die Verworrenheit bald ein Fehler der Composition, bald ein Fehler des Helldunkel und der Farbe seyn.

Man kann im Allgemeinen als Prinzip annehmen, daß Vielfältigkeit der Figuren nicht sowohl Reichthum in ein Gemälde bringt, als vielmehr die Komposition stöhrt, und den Betrachter zerstreut. Unsre Aufmerksamkeit hat Grenzen; sie kann sich auf eine Figur, eine Gruppe fixiren; sie erschlafft, wenn man sie auf ein ganzes Volk ausbreiten will. Die Kunst hat Mittel, durch Aufführung einer geringen Anzahl von Figuren den Betrachter eine große Menge vermuthen zu lassen.

Wenn man indessen auch eine große Menge von Figuren aufstellt, so muß doch wenigstens eine einzige Gruppe herrschen, eine einzige den Betrachter anziehen, fesseln, und zu-

rückrufen, wenn er zu den untergeordneten Gegenständen übergehen will.

Es giebt Stoffe, die sich nach diesem Prinzip nicht bequemen, die eine große Anzahl von Figuren erfordern, ohne die Gruppirung derselben zuzulassen; solche Stoffe müssen nie für ein Kunstwerk gewählt werden.

Nur große Coloristen dürfen die Gegenstände ihrer Compositionen vervielfältigen; sie haben immer Hülfsmittel, um Verworrenheit zu verhindern. Rubens hat Beweise davon gegeben; allein Künstler, welche sich mehr der Schönheit und dem Ausdrucke, als dem Zauber der Farbe und einem wilden Feuer der Composition widmen, müssen sich begnügen, durch eine geringe Anzahl von Figuren auf unsre Bewunderung zu wirken. (L.)

Vignette.

Vignette.

Vignetten nennt man kleine Kupferstiche zur Verzierung der Bücher. Der Etymologie nach sollte es blos Gravuren bezeichnen, welche die Höhe der Seiten verzieren, weil sie an die Stelle jener Zierrathen getreten sind, welche die Miniaturmaler sonst auf die Höhe der Seiten der Manuskripte malten, und die man Vignetten nannte, weil sie oft Blätter des Weinstocks vorstellten. Nach Erfindung der Buchdruckerei ersetzte man diese Miniaturen durch Holzschnitte, in der Folge wählte man Kupferstiche. Die Kupferstecher, welche sich damit beschäftigten, behielten den Namen Vignetten bei, und benannten dann durch ihn auch jene Kupferstiche, welche den Büchern zum Frontispiz dienen, oder im Werke selbst verstreut sind.

Vollenden.

Terminer.

Vollenden heißt ein Werk zu dem Grade von Vollkommenheit bringen, den der Künstler ihm zu geben fähig ist.

Vollenden heißt gewissermaaßen etwas anders als Endigen. (finir) Vollendet drückt mühsame Ausarbeitung aus, aber Geendigt (fini) eine so mühsame Ausarbeitung, daß sie sich bis auf das Kleinste erstreckt. Kein Werk der Kunst kann zu sehr vollendet, aber allerdings zu sehr geendigt seyn.

Vordergrund eines Gemäldes.

Devant de tableau.

Vordergrund des Gemäldes, ist der vordere Theil desselben, derjenige, den es dem Betrachter zuerst darbiethet, um ihn zu fixiren, und zu fesseln. Die Bäume, zum Beispiel, welche immer den schwersten Theil der Landschaft ausmachen, so wie sie auch der schönste Schmuck derselben sind, müssen im Vordergrunde des Gemäldes ausgezeichneter gegeben werden, verworrener in dem Maaße, als man sie in der Entfernung darstellt. Vielleicht, daß die Landschaften eines der größten Meister der französischen Schule des berühmten le Brun, ihre volle Wirkung nicht erreichen, weil er die Schatten im Vordergrunde solcher Gemälde, die Lichter im Hintergrunde angebracht hat. Die gute Anordnung erfordert, daß man in den Theilen eines Gemäldes die Gesetze des Helldunkel und der Luftperspektive befolge. Ueberhaupt kann der Maler diejenigen Gegenstände nicht genug studieren, welche die ersten Linien seines Gemäldes einnehmen, weil sie die Augen des Betrachters an sich ziehen, den ersten Eindruck durch Wahrheit hervorbringen, für das Stück einnehmen, und die Wirkung alles Uebrigen dadurch geltend machen, und erhöhen. (Der Ritter von Jaucourt in der alten Encyklop.)

Es ist kein Fehler in einer Landschaft, die Schatten im Vordergrunde anzubringen, wie der Ritter behauptet. Man kennt schöne untergehende Sonnen von Claude Lorrain, und andern Landschaftmalern, wo diese Vertheilung dem Gemälde nicht schadet. Wenn man aber das Licht auf den Gründen der Landschaft anbringt, dann würde es fehlerhaft seyn, die

Schat-

Digitized by Google

Schatten in den Vordergründen zu sehr zu verstärken, sie nicht zu reflektiren, und auf denen vom Lichte nicht getroffenen Gegenständen, die Wirkung nicht zu beobachten, welche die Lichttheilchen hervorbringen, wovon die ganze Luftmasse geschwängert ist. (L.)

W.

Wahr.

Vrai.

Nichts ist schön, als das Wahre, das Wahre allein ist liebenswürdig. Das Wahre gehört wesentlich zu den schönen Künsten, die ohne dasselbe ihren Zweck ganz verfehlen.

Man schreibt einem Künstler gewiß die möglichste Annäherung zur Vollkommenheit zu, wenn man seine Stärke in dem Verdienste der Wahrheit lobt; ohne diese ermangelt er auch des schönen Ganzen, der Mannigfaltigkeit, Einfachheit, Großheit und der Handlung in seinen Werken. Ein schwacher Künstler ist derjenige, welcher symmetrische Theile erscheinen läßt, wo Contraste seyn sollen, welcher vom Systemgeist verführt, oder aus einer gewissen Manier in alle seine Figuren heftige Bewegung legt, oder sie das nicht ausdrücken läßt, was sie empfinden müssen. Ohne Wahrheit können vielleicht Schönheiten der Ausführung den Kenner interessiren; allein die Wirkung wird immer sehr vorübergehend seyn. Nur augenblicklich war der Erfolg Vouets, wenn er durch die Leichtheit seiner Compositionen, die Kühnheit seines Pinsels, und die Keckheit seiner Tinten, unterstützt von seinen exaltirten Anhängern unsern Pouſſin in Schatten stellte. Jetzt kennen nur noch einige Sammler jenen Vouet, während der Name Pouſſin immer noch alles Große und Weise in einem Werke der Malerei ankündigt.

Der

Der erste Gedanke eines Gemäldes oder einer Statüe muß **Wahrheit** zur Basis haben. Fehlt diese, so können die kostbarsten Details die Bewunderung nicht fesseln. Um einer Composition den Charakter des Wahren zu geben, ist es nicht hinreichend ein gedankenloser Copist zu seyn; man muß durch einen gewissen dichterischen Geist, den Ideen zu entsprechen suchen, welche die Betrachter von den Stoffen und Personen haben müssen, die man darstellen will. Nicht sowohl für die Befriedigung derjenigen Menschen, die unsre Modells kennen, für die künftigen Jahrhunderte muß der Maler arbeiten, muß die Tugenden und Charaktere seiner Helden der Nachwelt überliefern.

Allein diesen edlen Zweck erreicht der Künstler keineswegs durch individuelle, ohne Wärme und Wahl dargestellte Wahrheiten. Weder Dupré, der Bildner, noch Rubens der Maler Mariens von Medicis haben uns Heinrich den Großen mit einer kleinen dürftigen Statur, wie sie die Natur diesem Helden gegeben, dargestellt. In der Statüe desselben in der Mitte dieser Stadt, und in der Suite bezaubernder Gemälde, welche das Publikum noch vor kurzen in der Gallerie Luxenburg bewundern konnte, ist die Figur Heinrichs edel, kühn, und macht ein schönes Ganzes.

Mit Recht tadelt man **Pigale**, daß er die grobe stämmige Corpulenz des Marschalls von Sachsen sclavisch nachgeahmt hat. Eine wohl gemessene Proportion, kühne, kräftige Formen hätten der Nachwelt zugleich den Geist dieses Kriegers und seine körperliche Gewandheit und Stärke gemalt.

Wenn je der Wunsch jenes Bürgers realisirt werden sollte, welcher vorschlug die Statüe Voltairs auf dem Place Dauphine aufzurichten; so möchte ich nicht, daß der Künstler uns ihn, als einen ausgetrockneten Greiß, und mit so niedrig-gemeiner Natur darstellte, wie Pigal seinen Helden. Ich wünschte selbst nicht, daß er, gekrümmt unter der Last der Jahre sitzend, und wie ein alter Philosoph drapirt erschiene, wie ihn Herr Houdon mit so vieler Feinheit und Reinheit dargestellt hat. Nein, sehen möcht ich ihn, einfach bekleidet mit der Tu-

nika

nika der alten Dichter, gegriffen in jenem glücklichen Lebensalter, wo er unser Theater mit Merope, Alzire und Mahomet bereicherte, stehend mit dem Anstande der Begeisterung, ganz beschäftigt mit der Vollkommenheit seiner Henriade, die glühenden Augen geheftet auf die Statüe seines Helden. Die Streckung seines Körpers müßte mit seiner vollen Taille zusammenwirken, um jene köstliche Handlung und Leichtigkeit auszudrücken, womit er alle seine Geisteswerke beseelte. Unsre Enkel und wir selbst müßten in der Statüe des unsterblichen Mannes, jene Fülle und Feinheit des Geistes, jenes unnachahmliche Salz wiederfinden, welches er über seine Werke verbreitet hat.

Es ist also nicht genug, daß man die Natur sklavisch nachahme. Man muß die Auswahl mit Gefühl treffen, und dem Genie allein kommt es zu, uns **Wahrheit** zu geben.

Indessen glaube man nicht, daß man, um wahr zu seyn, durchaus elegant und gesucht seyn müsse. Der wahre Künstler, d. h. derjenige, welcher sich nicht auf das Mechanische seiner Kunst einschränkt, muß sich in alle Scenen zu versetzen wissen, die er darstellen will; er ist einfach und arm in der Hütte Philemons und Baucis, wollüstig in dem Wäldchen, wo er uns die Gruppe von Rinaldo und Armide zeigt, er verbreitet Anmuth zu Paphos, hohe, ehrfurchtheischende Schönheit in der Grotte, wo Diane mit ihren Nymphen, ermattet von der Jagd ausruhen. Mit einem Worte: durch Vergessung seiner selbst, und Annahme des eigenthümlichen Charakters seiner Stoffe wird er fähig, uns Wahrheit darzubiethen.

Ist es einmal Bedürfnis für ihn geworden, für den Geist zu malen, so werden die Wahrheiten des Details sich von selbst finden. Er wird uns das Schicksal von Marseille nicht unter einem heitern, glänzenden Himmel zeigen, die Luft, der Baumschlag, die Wohnungen selbst, kurz, alles in seinem Gemälde wird das Gepräg jener verpesteten Dünste tragen, welche Schmerz, Schauder und Tod über alle Figuren verbreiten.

Aber auf welchem Wege gelangt man denn dahin, seiner Kunst auf diese Weise zu gebiethen? Systeme der Schulen, die Manier sklavisch nachzuahmen, entfernen uns von den ächten Mitteln der Wahrheit.

Diese Mittel kommen, wie ich im Artikel: Unterricht gezeigt habe, darauf zurück, daß man sich mit seinem eignen Geiste und seinen eignen Augen Wissenschaft erwerbe, die Antike, die Organe und Ursachen der animalischen Bewegungen, und überhaupt die Natur unter allen Umständen studiere.

Wenn man von der Wahrheit und den Mitteln für dieselbe richtige Ideen hat, so fühlt man das Nichtssagende der Frage: ob man, um in der Kunst Fortschritte zu machen, die Natur, wie sie erscheint, nachahmen, oder ihre Unvollkommenheiten, während man sie studiert, verbessern solle? Ich erwiedre mit einem Worte, daß man sie mit allen ihren Eigenthümlichkeiten nachahmen lernen müsse, um sie mit Wahl und Mannigfaltigkeit in seinen Werken darstellen zu können.

Die einzige ächte Manier für die Augen wahr zu seyn, besteht darin, daß man für den Geist wahr ist, und dahin gelangt man nur dadurch, daß man seine Wissenschaft durchaus unter dem Gepräge der Urtheilskraft, des Geschmacks und des Genies zeigt. (Robin.)

S. auch die Art. Conventionen, Täuschung.

Wassermalerei.

Gouache, Gouazze.

Diejenige Art von Malerei, welche man mit diesem Namen bezeichnet, ist eine der ältesten unter denen, die wir kennen, wenn sie nicht vielleicht jeder andern vorhergegangen ist. Das Wasser ist unstreitig das leichteste und natürlichste Mittel, um zerstäubten Farbenmassen die nöthige Flüßigkeit zu geben, vermittelst welcher man sie auf Oberflächen auftragen könne. Die ersten Farben waren aller Wahrscheinlichkeit nach zerriebene Erden und Steine, welche man vermittelst des Wassers flüßig gemacht hatte. Allein so bald man sahe, daß diese Farben, wenn

wenn sie getrocknet waren, nicht auf den Körpern hafteten, so suchte man ihnen durch Beimischung harziger Stoffe Bestand und Haltung zu geben, und sehr natürlich bothen sich für dieses Bedürfnis die Gummen dar, welche gewisse Bäume geben, welche sich leicht im Wasser auflösen, und wegen ihrer Transparenz die Farben nicht ändern. Die Wassermalerei ist nichts anders, als diese einfache Zubereitung geriebener und in Wasser zerlassener Farben, mehr oder weniger vermischt mit einer Auflösung von Gummi.

Man bringt die so zubereiteten Farben, auf Körpern aller Art an, vorzüglich auf Leinwand, Velin, Papier, Elfenbein; gewöhnlich bedient man sich des arabischen Gummi, welches man in Wasser zergehen läßt, wie es auch bei der Miniatur geschieht. Hat man die Proportionen der Farben und des Gummi richtig bestimmt, so legt man die Farben an, und impastirt sie, d. h. man breitet sie mit einer gewissen Fettigkeit aus, die ihnen Körper giebt, was bei dem Gewaschenen und der Miniatur nicht Statt findet.

Die Wassermalerei ist sehr passend, für die Landschaft nach der Natur, für Skizzen zu großen Compositionen, für Theaterdekorationen, und Perspektiven. Sie ist zugleich leicht und fördernd und hat Glanz. Man muß sich dabei vor einer gewissen Trockenheit in Acht nehmen, welche daher rührt, daß die so schnell trocknenden Farben nicht zulassen, daß man male, wie es zu wünschen wäre.

Der Künstler, welcher die nöthige Zeit nicht hat, um die Tinten zu verschießen, die Nüancen zu verschmelzen, und dem ganzen Werke einen feinen Accord zu geben, läßt sich harte Tuschen, gerissene Uebergänge und rohe Töne entschlüpfen, welche seltener eintreten, wenn man in Oel malt, welches nicht so schnell trocknet. (Watelet.)

S. auch den Art. Malerei.

Weich,

Weich, Weichheit.

Mol, Molleſſe.

Ein weiches Gemäld, eine weiche Zeichnung, eine weiche Tuſche, ſind Ausdrücke durch welche man Misbilligung anzeigt. — Weichheit der Fleiſche, Weichheit im Pinſel, in den Contours, ſind Ausdrücke, womit man lobt.

Ein weiches Gemäld iſt ein ſolches, deſſen Ausführung weich iſt, d. h. ein ſchwankendes Genie und ein kraftloſes Talent ankündigt; in derſelben Bedeutung nennt man eine Zeichnung, eine Tuſche weich.

Die Weichheit der Fleiſche drückt jene zarte Geſchmeidigkeit aus, welche das Fleiſch der Kinder und Frauen charakteriſirt.

Eine gewiſſe Weichheit im Pinſel iſt ungefähr das molle atque facetum, welches Horaz als eine Vollkommenheit betrachtet.

Die Weichheit der Contours beziehet ſich auf jenes Wallende, welches man im Zuge der Figuren von Jünglingen und Mädchen wünſcht. Eine gewiſſe Geſchmeidigkeit des Stiftes, der Hand, des Pinſels bringt jene angenehmen Krümmen hervor, welche der Sanftheit der Wogen eines ruhigen Meeres gleichen.

Künſtler, wenn ihr Kinder, junge Frauen, Liebesgötter, Genien und Nymphen malt, beobachtet jene Weichheit, durch welche der Zug des Pinſels das zarte Gewebe ihrer Haut, die Geſchmeidigkeit ihrer Bewegungen, die Biegſamkeit der Muskeln und Artikulationen ausdrücken kann. Allein wenn ihr mit einer Art von Entzückung eurem Pinſel und eurer Tuſche freies Spiel laßt, um jene Charaktere deſto beſſer auszudrücken, ſo hütet euch nur, daß dieſes Verfahren nicht in eine Angewohnheit ausarte, von der ihr euch auch dann vielleicht nicht losreißen könnt, wenn ihr einen Herkules oder einen Mars malen ſollt.

So wenig als Härte und Trockenheit in der Malerei Kraft sind, so wenig ist Unbestimmtheit und Trägheit Weichheit. Trockenheit und Härte lassen sich indessen abgewöhnen, allein wenn Weichheit in Charakterlosigkeit ausartet, ist keine Rettung mehr. (Watelet.)

Weintraube.

Grappe de raisin.

Man sagt, der berühmte Titian sei Urheber jener geheimen Prinzipien, welche man den Künstlern nach dem Beispiele einer Weintraube giebt. Dieser große Colorist hatte, unstreitig beim Nachdenken über den Akkord der Farbe und des Helldunkels, bemerkt, daß die Verschießung der Nüancen, und der Wirkungen des Lichtes und des Schattens, in einem kleinen Raume an den Beeren einer Weintraube dieselbe Wirkung hervorbringt, welche sie mit geringerer Evidenz und Bemerkbarkeit an den mannigfaltigen Körpern erscheinen läßt, die sich unserm Blicke in einem größern Raume darbiethen.

Titian bediente sich also dieser Vergleichung, um seine Ideen zu entwickeln, und um den Unterricht, welchen er seinen Schülern gab, anziehender zu machen. Er ließ sie hierbei bemerken, daß an jeder Beere eine beinahe unmerkliche Verschießung außerordentlich feiner Nüancen Statt finde, wegen der regelmäßig runden Form einer jeden, daß aber zugleich alle diese partiellen Verschießungen selbst, einer ausgebreitetern Verschießung untergeordnet sind, welche auf der ganzen Traube, sie als ein einzelner Körper betrachtet, Statt findet, und welche den Prinzipien und Folgen nach der Verschießung auf den einzelnen Beeren gleich ist.

Ohne Zweifel gieng er von diesen Beobachtungen zu allen Details über, welche den Accord der Gruppen und die Harmonie des Colorits und Helldunkels betreffen.

Wir finden die Anwendung dieser Gesetze in seinen Werken, allein man muß schon durch Räsonnement und Beobachtung beträchtliche Fortschritte in der Kunst gemacht haben, um

im Stande zu seyn, jene praktischen Lehren zu verstehen, in den Werken jener großen Meister gleichsam zu lesen, und daraus Nutzen zu ziehen. (Watelet.)

Wirkung.

Effet.

Wirkung ist der unmittelbare Einfluß eines Kunstwerkes auf Gefühl und Geschmack des Betrachtenden. Jeder Theil desselben bringt eine gewisse Wirkung hervor; die **Hauptwirkung** ist das Resultat der vereinigten Wirkungen der einzelnen Theile. Die bestimmtesten Prinzipien über die Wirkung findet man in Dandre Bardon Versuch über die Malerei.

Wurf der Draperieen.

Iet des draperies.

Der Wurf der Draperieen hat die größte Vollendung, wenn die Zeuche so angeordnet sind, daß sie von der Natur selbst geworfen scheinen. Dieses Verdienst setzt Einbildungskraft, Geschmack und richtiges Gefühl voraus.

Das Natürliche in dem Wurfe der Draperieen ruht auf dem einfachen Prinzip, daß ein Zeuch so geworfen seyn muß, daß man seinen Lauf über den Körper, den er bekleidet, ohne Mühe übersehe, und es scheine, als könne man ihn von der Figur abnehmen, wenn man ihn an einem gewissen Punkte anfaßt. Dieß findet nur bei den antiken Kleidungen Statt.

Die Bewegung der Figur bestimmt die Natur der Falten; ist sie ruhig, so muß der Zeuch ganz einfach gelegt seyn, ist sie in Handlung, so muß der Wurf daran Theil nehmen, und den Grad der Bewegung ankündigen. Der Wurf wird auch durch die Natur der Kleidungen bestimmt, welche nach dem Vaterlande, Range, Alter, und Geschlechte der Figur verschieden sind.

Man muß bei dem Wurfe eine Ordnung beobachten, angemessen den Theilen des Körpers, welche die Draperie bedeckt.

Bald

Bald muß sie den Hauptformen der Glieder schlechthin folgen, bald dazu dienen, sie mit den übrigen Theilen des Körpers zu gruppiren. Durch die Ordnung der Falten vergrößert, oder verringert man die Massen der Schatten und Lichter, zeigt die Artikulationen an, und vermehrt durch Liebkosung die Handlung der verschiedenen Theile des Körpers.

Man hat bei dem Wurf der Falten eine Gradation zu beobachten, welche sich ganz auf den allgemeinen Gang der Composition und die Attitude einer jeden Figur im Besondern bezieht. Man breitet die Kleidungen aus, oder engt sie zusammen an den Schauspielern einer malerischen Scene, nach dem Grade des Interesse, des Lichtes und Schattens, welchen sie bewirken sollen. Ueber die Gradation im Faltenwurfe siehe den Art. Falten.

Die Kunst zu drapieren hat eine so ganz eigenthümliche Grazie, welche aber in manierirten Styl übergeht, sobald man sie absichtlich sucht.

Es giebt keine vollkommneren Muster für den Faltenwurf, als die Werke Raphaels. Wahr, einfach, groß, anmuthvoll, mannigfaltig nach dem Charakter und Ausdrucke jeder Figur, kann er allein, hinlänglichen Stoff zu einer vollständigen Theorie dieses Gegenstandes liefern. S. den Art. Drapieren. (Robin.)

Z.

Zärtlich.

Tendre.

Man sagt: zärtliche Farben, so wie: harte Farben, indem man jene diesen entgegensetzt. Der Ausdruck ist vom Gefühle auf das Gesicht übergetragen. Sanfte und süße

Farben

Farben machen auf die Augen denselben Eindruck ungefähr, wie ihn zarte Gegenstände für das Gefühl bewirken. (L.)

Zärtlich.

Tendrement.

Zärtlich malen heißt in einer lieblichen und weichen Manier malen. Nur auf sanfte Wirkungen kann dieser Ausdruck angewendet werden, und von einem Gemälde, welches weich gemalt ist, aber eine starke Wirkung hervorbringt, kann man nicht sagen, daß es zärtlich gemalt ist. (L.)

Zärtlichkeit.

Tendresse.

So wie man sagt: zärtlich malen, sagt man auch: mit Zärtlichkeit malen. Auch in der Skulptur und Gravur kann man mit Zärtlichkeit operiren. Die Andromeda von Puget ist mit Zärtlichkeit gearbeitet, dahingegen die florentinischen Bildner der Zärte zu beschuldigen sind. (L.)

Zeichnen.

Dessiner.

Wir nehmen das Wort: Zeichnen hier in dem Sinne, wo es heißt: die Natur, oder Nachahmungen der Natur durch Zeichnung studieren.

Gerard Laireſſe und Raphael Mengs forderten, daß die Meister anfangs ihre Zöglinge geometrische Figuren zeichnen ließen, ohne Hülfe des Lineals und des Zirkels. Sie glaubten, daß diese Methode mehr als jede andre fähig sei, ihnen jene Richtigkeit des Coup-d-oeil zu geben, welche zur Korrektheit im Zeichnen hinführt. Sie hatten bemerkt, daß in der Natur kein Gegenstand ist, dessen Contours und Formen nicht aus einfachen oder gemischten geometrischen Figuren bestehen; daraus schlossen sie, daß ein Zögling, welcher diese aus freier

Hand

Hand zeichnen könnte, auch alle Formen der Natur mit Richtigkeit nachbilden würde. Mit dieser Methode wäre natürlich auch der Vortheil verknüpft, daß die Schüler zugleich auch die Grundsätze der Geometrie, die ihnen so nothwendig sind, lernten.

Kaum kann man versichern, daß die Meister Raphaels seine Bildung mit dieser Methode angefangen haben; aber das ist gewiß, daß man ihm eine pünktlich, ich möchte sagen, sklavisch korrekte Zeichnung gelehrt hat. Anfangs hatte sie Trockenheit zur Folge, aber, da er einmal ein richtiges Coup-d'-oeil und Fertigkeit in strenger Nachahmung besaß, ward es ihm auch um so leichter, eine schöne Manier zu zeichnen anzunehmen, da er die Werke des Michel Angelo und die Meisterstücke des Alterthums gesehen hatte.

Fürchte man nicht, sagt Mengs: daß die geometrische Methode der Eleganz schade. Diese besteht in der großen Mannigfaltigkeit der krummen Linien, und der Winkel, und nur die Geometrie kann uns die Leichtigkeit ertheilen, sie zu exekutiren.

Hat der Schüler sich lange Zeit mit der Zeichnung geometrischer Figuren beschäftigt, so kopiere er dann gute Zeichnungen. Man lehre ihm die Proportionen des menschlichen Körpers kennen, lehre sie ihm an den Mustern der besten Antiken. Ist er nun fähig, die Contours mit Freiheit zu zeichnen, so erhebe er dann seine Zeichnungen durch das Helldunkel, begleite sie mit Schatten und Lichtern. Er unterrichte sich in der Anatomie und Perspektive, um sich zur Zeichnung nach der Natur vorzubereiten; beide Wissenschaften sind für die Kopirung des lebenden Modells und der Antike nothwendig. (L.)

Zeichnung.

Dessin.

Zeichnung bedeutet entweder das Werk, welches ein Künstler mit einem Stifte oder einer Feder hervorbringt; oder im allgemeinen die Kunst, durch Züge die Formen und Contours nachzubilden, welche die Gegenstände unsern Blicken dar-

hiethen. Im letztern Sinne nimmt man das Wort, wenn man fragt, ob Zeichnung eine von den Hauptpartheien der Malerei sei, oder vielmehr, ob nicht Malerei ohne Zeichnung Statt finden könne.

Oefterer hat man sich schon gestritten, ob Zeichnung oder Colorit der wesentlichere Theil der Malerei sei. Und es ist natürlich, daß hierbei immer Jeder nach seiner Lieblingsneigung entschied. Eben so ungefähr fragt man, ob Seele oder Körper für das Daseyn des Menschen wesentlicher sei.

Um ein guter Zeichner zu werden, muß man diejenigen Organe richtig und gesund besitzen, die dazu unentbehrlich sind, muß sie durch Uebung d. h. durch öfteres fleißiges Zeichnen bilden.

Durch das Zeichnen bekommt man die erste Einweihung in die Geheimnisse der Malerei, und diejenigen, welche sich dieser Kunst widmen, müssen von ihrer ersten Jugend an zeichnen, weil in diesem Alter die Hand am geschmeidigsten für alle die Bewegungen ist, welche Arbeiten dieser Art fordern.

Die ersten Zeichnungen welche man den jungen Schüler kopiren läßt, sind gewöhnlich oder sollen wenigstens solche seyn, die ein geschickter Meister nach der Natur selbst gemacht hat.

Man muß den jungen Zeichner jeden Theil des Körpers lange Zeit zeichnen lassen, ehe man ihm erlaube eine ganze Figur zu zeichnen. Man kann ihn gewöhnen, diese Theile in großen Dimensionen zu zeichnen, wenigstens in natürlicher Größe, erstlich, damit er die Formen und Details davon deste besser kennen lerne, dann um ihn fertig zu machen, die Natur, so wie er sie sieht, nachzubilden.

Hat er die verschiednen Theile, als Nase, Augen, Ohren, Mund, unter allen Ansichten gezeichnet, deren sie fähig sind; so läßt man ihn einen ganzen Kopf zeichnen, und in dieser Uebung muß er täglich ununterbrochen fortfahren, bis er endlich alle Zeichnungen leicht und richtig kopiren lernt, die man ihm zu Mustern vorlegt. Während dieser Zeit wünschte ich, daß man ihm einen kurzen, deutlichen Catechism lesen ließe,

der

der ihm einfache und wahre Ideen über das, was er unternimmt, mittheilte; ich meine von dem, was Erhobenheit ist, von der Nothwendigkeit der Schatten, wenn das Erhobene beleuchtet ist, von dem Verhältnisse der Schraffirungen zu den Schatten, der Züge zu der Form oder Figur der Gegenstände, endlich von der Beziehung der Tusche auf die Zufälle des Zuges, welcher nach seinen Krümmen oder Richtungen, bald erleuchtet, bald beschattet ist, und zwar mehr oder weniger, nach seiner Beziehung auf das Licht.

Zugleich lasse man ihn die anatomische Zeichnung des Kopfes in derselben Proportion kopiren, in welcher er den Kopf nimmt, damit er sich gleichsam maschinenmäßig gewöhne, das Aeußere nie zu zeichnen, ohne sich zugleich die Idee dessen zu vergegenwärtigen, was sich unter der Oberfläche befindet.

Ueberhaupt ist das Studium der Knochen- und Muskellehre von ungemeinem Einflusse auf Sicherheit und Correktheit der Zeichnung.

Da zwischen der sklavischen Nachahmung einer Zeichnung und der Nachahmung eines wirklichen besonders eines belebten Gegenstandes ein großer Unterschied ist, so hat man eine vermittelnde Methode eingeführt, um von dem leichten zum schweren fortzugehen. Sie besteht darin, daß man den Schüler nach Nachahmungen in Relief Theile und ganze Figuren zeichnen läßt. Man nennt dieses Studium, nach der Bosse zeichnen. Die Bosse ist gewöhnlich eine in Erde modelirte, oder in Gyps geformte Nachahmung. Die Bossen der letztern Art sind die gewöhnlichsten.

Diese Gegenstände haben dieselbe Erhobenheit, als die Natur und sind ohne Bewegung, zeigen sich also dem Schüler immer aus jedem Gesichtspunkte, in einer gleichen Ansicht. Er zeichnet sie ohne Unruhe, und nimmt sich die gehörige Zeit dazu. Um ihm das Verfahren zu erleichtern, muß die Bosse eine angemessene Stellung und Erleuchtung haben. Ist sie ein Kopf von natürlicher Größe, so wird sie am besten so gestellt, daß die Augen desselben in gleicher Linie mit denen des Zeichners sind, während er sie fixirt, um sie zu zeichnen. Dann

muß sie auch so gestellt seyn, daß der Zeichner, welcher sich ihr gegenüberstellt, auf dem Papiere das Licht von der Linken zur Rechten bekomme. Außerdem würde die Hand des Zeichners Schatten auf die zu bildenden Züge werfen. Endlich ist es sehr nützlich, wenn das Modell, oder die Bosse angemessen erleuchtet ist, erstlich von einem einzigen Lichte, dann, von einem Lichte, welches nicht zu sehr ausgebreitet ist, damit die Strahlen, weniger vag und mehr zusammengedrängt, die Lichter und die Schatten entscheidend darstellen. Endlich ist es besser, wenn das Licht von oben, als wenn es von unten kommt. Man verschließe daher die Oefnung oder den Theil des Fensters durch welchen das Licht kommt, bis über das Modell, oder wenn man sich des Lampenlichtes bedient, so setze man dieses Licht, der Bosse linker Hand, in einer gewissen Erhöhung, diese muß indessen nicht zu groß seyn, weil außerdem die Schatten sich zu sehr von der Höhe herab verlängern würden, und leichtlich durch außerordentliche Projektionen den Zeichner in Verwirrung setzen könnten.

Das Studium der Bosse braucht nicht so lange zu dauern, als das erste Studium, von welchem ich geredet, weil jenes nur den Uebergang zum Studium der Natur macht.

Das zu lang und ausschließend fortgesetzte Studium der Bosse kann den Zeichner leicht zur Steifheit und Trockenheit gewöhnen. Deßhalb muß man den Schüler sobald als möglich zur Natur selbst führen.

Hier wird er jeden Theil nach der Natur selbst zeichnen; wird ihn vergleichen mit den Zeichnungen seiner Muster, und denen, welche er kopirt hat, mit den anatomischen Zeichnungen, durch welche er die ersten Ideen von den Knochen erhielt, endlich auch mit der Bosse, um den Vorzug der Natur vor derselben desto mehr zu empfinden. Dann wird er einen ganzen Kopf zusammensetzen, wird ihn unter allen Ansichten betrachten, von allen Seiten nachahmen, und wenn er denn so fortschreitet, und alle die Vorstellungen, die er bekommen hat, mit Ordnung an einander reiht, so wird er fähig werden, eine ganze Figur zu zeichnen, und ihr den Charakter zu geben, den

eine

eine beseelte Figur haben muß. Und hier wird sich der große Nutzen anatomischer Kenntnis zeigen.

Versteht er es eine nackende Figur zu zeichnen, so wird er nun die Draperie studiren, und sich hierbei immer die Natur der Theile vorstellen, welche durch dieselbe bedeckt sind. Bald wird er dann mehrere Gegenstände zusammenfügen, und gruppiren, wird sehen, was für eine unermeßliche Laufbahn er vor sich hat, ich meine die Gesetze des Helldunkel, die Harmonie des Colorits, die Einheit der Composition und des Interesse, endlich den Ausdruck, der auf einem fortdauernden Studium der geistigen Natur gegründet ist, und die Beihülfe des Genies verlangt.

Eine weitere Ausführung dieses Unterrichts würde zu ausgebreitet werden, und mich zu Gegenständen zurückführen, welche schon nach der alphabetischen Ordnung in diesem Werke behandelt worden. (W.)

Zug.

Trait.

Der Zug ist die Linie, welche eine Figur begrenzt. Einen Zug machen, heißt, die Linien ziehen, welche eine Figur, auf dem, was ihr zum Grunde dient, beschreibt.

Nicht durch Züge, sondern durch die Farben machen sich die Gegenstände in der Natur von einander los. Der Maler also, welcher die Natur nachahmt, macht keinen Zug, welchen die Formen nicht fordern; allein er läßt die Züge nicht subsistiren, sondern macht ebenfalls, indem er malt, die Gegenstände, welche er nachahmt, durch die Farbe los. In Zeichnungen, welche nicht außerordentlich geendigt sind, und in denen die Wirkung mehr angedeutet als ausgedrückt ist, läßt man den Zug besonders in denen Theilen stehen, welche man nicht auf einem dunkeln Grunde losmacht. Sind die Zeichnungen bis auf den Grad geendigt, daß sie keine Züge mehr bedürfen, so sind es nicht sowohl Zeichnungen als Monochromen, Camayeu's.

Unerachtet es in der Natur keine Züge giebt, so liegt doch oft in der Kunst viel Empfindung und Geschmack darin, daß man den Zug eines Theiles stark ausdrückt, einige Theile der Contours zieht, andre fahren läßt; allein diese Züge müssen als Tuschen angesehen werden, und das Prinzip steht nichts desto weniger fest, daß die Grenzen der Gegenstände in der Malerei nicht dürfen durch Züge angezeigt werden.

Zweideutigkeit.

Equivoque.

Es giebt in der Malerei mehr als eine Art von **Zweideutigkeiten.** **Zweideutigkeit** in Ansehung der Handlung der Figur. Gehet sie oder ist sie in Ruhe? Ist sie eine Figur, welche etwas an sich zieht, oder von sich stößt, etwas hinsetzt, oder aufhebt?

Zweideutigkeit in Ansehung des Tones einer Farbe, wenn der Ton des Grundes, oder irgend eines andern Gegenstandes durch den Ton des Gegenstandes hindurchdringt.

Zweideutigkeit in Ansehung der Formen, wenn bei Gelegenheit eines Gliedes, welches zum Theil bedeckt ist, der sichtbare Theil einem andern Gliede ähnlich ist, oder wenn ein Theil der Draperie irgend einem andern Dinge gleicht.

Zweideutigkeit in Ansehung des Ausdrucks, wenn die Züge oder die Handlung einer Figur einer andern Leidenschaft zukommen kann, als die ist, welche diese Figur empfinden soll.

Zweideutigkeit in Ansehung der Fläche, wenn der Betrachter über den Platz, welchen ein Gegenstand einnimmt, nicht bestimmt urtheilen kann.

Es ist hier nicht sowohl unser Zweck, eine vollständige Aufzählung aller Arten von **Zweideutigkeiten** zu geben, als vielmehr zu erinnern, daß man eine jede von ihnen sorgfältig vermeiden müsse. (Art. von Levesque.)

Ende des vierten und letzten Theils.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google